

VICTOR-LUCIEN TAPIÉ

BAROK

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 105

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 105

D

Victor-Lucien Tapié
(1900-1974)

Bilhassa Orta Avrupa sanatı üzerinde uzmanlaşmış, Sorbonne Üniversitesi'nde uzun yıllar ders vermiş Fransız sanat tarihçisi.

Tapié, Victor-Lucien
Barok
ISBN 978-975-298-446-2 / Türkçesi: Işık Ergüden
Ağustos 2011, Ankara, 144 sayfa

Kültür Kitaplığı: 105; Sanat: 13

BAROK

Victor-Lucien Tapié

DOST

ISBN 978-975-298-446-2

Le Baroque
Victor-Lucien Tapié

Birinci baskı, Haziran 2011, Ankara

Türkçesi, Işık Ergüden

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

UYARI

Yayımcı bu eserin "modernleştirilmesi"ni arzulayınca, bu işe kalkışmak nazik bir teşebbüs oldu. Victor-Lucien Tapié gibi bir Avrupa medeniyetleri uzmanının yazılarını elden geçirme iddiası bile ihtiyatsızlık ya da kibir gösterisi olarak görülmez mi?

Gerçekten de başarısı övgüye değer bir kitabı değiştirmek söz konusu olamaz: 1961 yılında yayımlanmış bu kısa incelemede okur öncelikle *Baroque et classicisme* [Barok ve Klasisizm] (1957) gibi daha geniş bir eserin ününe yol açmış yaklaşımın genel tutarlılığıyla ve berraklığıyla yeniden karşılaştı. İkinci olarak, bu kadar geniş (bütün Avrupa) olmakla birlikte yine de yan tutmadan işlenen bir konu karşısında yazarın kusursuz bilgisi de okuru çarpmıştır, çünkü benzer eserler sıklıkla –az ya da yanlış anlaşılan– İspanya'nın hakkını yerler ya da Fransa'ya hiç tereddütsüz tek bir yafta –barok ya da klasik– yapıştırırlar.

Elinizdeki, bütün ayrıntıları işlemek gibi ender niteliğe sahip bir sentez eserdir (bkz. Fransa'ya ayrılmış bölüm), çünkü –der yazar– "genelleme yapmak isteyen yanılır." Barok imgelem ve bu sanatsal duyarlılığın önemli karakteristikleri üzerine arzu edilen bir düşünmenin yolunda ilerlerken bu ihtiyat benimsenmiş olabilir. Bu kitapta savunulan tez artık

biliniyor; ve en geniş anlamda çağdaş tarihsel koşulların kat ettiği yol sayesinde de doğrulanmıştır: Olaysal ve ekonomik tarih, ama aynı zamanda demografik dalgalanmalar ve dinsel zihniyetlerin evrimi, keza Otuzlar Konsili'nin "ideolojik elden geçirilmesi" bunu kanıtlamıştır; böylece, barokun ortaya çıkışı, başarısı, uzamsal ve zamansal yayılımı, tarımsal yapılı geleneksel monarşik toplumların varlığıyla desteklenmiş olur.

Dolayısıyla bu yeni baskıda kitap değişmedi; yeni bir bibliyografyaya ve bir eksiltmeye (*barok* sözcüğünün tanımına ve tarihine ayrılmış giriş bölümü) rağmen aynı kaldı. Bu giriş bölümü yeniden elden geçirilerek ya da kısmen geliştirilerek *Baroque et classicisme*'in ikinci baskısına (1972) giriş oldu. Bu bölüme kolaylıkla başvurulabilir.[1] Tabii eğer Severo Sarduy gibi şu düşünülmüyorsa: "Doğuş karşısındaki bu başdönmesi bir art-bilgi felsefesine itibar kazandırırken, logos-merkezli çerçeveye ihanet eder. Şeylerin doğası (...), unutulabilir ama mevcut bir imleyen gibi, onları adlandıran kelimeler içine öz olarak dahil olur" (*Barroco*). Bu değişikliklerin ve yalnızca modernleştirmekten kaynaklı diğerlerinin hedefi, özgün metne yalnızca notlar biçiminde ekler sağlamaktır ve bunlar da üçlü bir perspektif içinde tasarlanmıştır: Başka sanat ya da mimari eserlerine gönderme yapmak, özellikle tarih alanında yakın dönem incelemelerine referanslar, son olarak da tartışma yaratmaya özgü basit açıklama ya da tamamlamalar.

D. SOUILLER,
Dijon Üniversitesi

1) 55-70. sayfalar, Livre de Poche baskısı, "Pluriel" dizisi, Paris, 1980.

BİRİNCİ KISIM

BAROKUN KOŞULLARI

I. Bölüm

RÖNESANS VE BAROK

Rönesans ile barok arasındaki bağ hâlâ temel sorun olmayı sürdürmektedir. Burada kâh bir dekadans görülür, kâh değerlerin yenilendiği. Her koşulda, barok, Floransa Rönesansı'nın belirgin bir şekilde başardığı, keza, bir başka ölçüt içinde, tinin, evrensel bilgiye yönelik çabanın, insan tutkuları ile doğa zenginliklerinin Platoncu bir güzellik ideali içinde uyumunun gerçekleşmiş gözüktüğü Roma Rönesansı'nın başardığı dengenin bozulmasıyla ilişkilidir. Olaya çağdaş kamuoyunun atfettiği felaket niteliği nedeniyle, Roma'nın yağmalandığı tarih olan 1527, araştırmanın belli bir evresinde, Rönesans'a son veren ve yeni zamanları açan yıl olarak kabul edilmiştir. Rönesans gibi bir hareketin belli bir günde durduğuna inanmanın imkânsızlığı bir yana, şu da gayet açıktır ki, ne Michelangelo'nun büyük Roma dönemi (1534-1564), ne aynı yıllarda en büyük mimar ve ressamların eserlerini gerçekleştirdikleri Venedik başarısı

Rönesans'tan sökülüp alınabilir. Hatta, André Chastel'in isabetli deyişiyle, on altıncı yüzyılı mutlak kazanımlar çağı olarak kabul etmek gerekir.

Ama bu yüzyıl aynı zamanda büyük değişimleri ve derin bir değer yenilenmesini de getirir. Mediciler Şapeli'nin, San Pietro'nun, *Mahşer Günü*'nün, Floransa *Pietà*'sının Michelangelo'su Sistine'nin tavanının Michelangelo'su olmadığı gibi, San Pietro *Pieta*'sınınki hiç değildir. Ama bunun nedeni, yetiştiği Floransa Rönesansı'nın idealine artık sadık kalmaması değildir. Daha ziyade, kendi mesajını genişleterek, ruhun çelişkilerini, trajik acıyı, ahiret mutluluğu dramını ifade etmeyi başarması, kısacası Rönesans'ın yaratmış olduğu mutlu insanlık dünyasına yabancı kaygıları dile getirmesidir. Michelangelo kendini daha fazla gösterse de barok olmamıştı. Ama, daha patetik, tinsel yaşamın anlaşılması anlamda daha az entelektüel olan sanatı, büyük barok duyguların sonraki yorumcuları üzerinde örneğinin bütün gücüyle ağırlık oluşturacaktı. Reform'un krizi onun etrafında cereyan ediyordu. "Reform"dan yalnızca Luther'i ve kiliseden kopuşunu anlamamak gerekir; aynı zamanda, hem aydın çevreleri hem de halk tabakalarını etkileyen, güncel kaygılar ölçüsünde kısırlaşmış okur-yazar ve filozof çevrelerinin incelikli yorumlarını aşan ve altüst eden, Hıristiyan dünyasının yaşamasını sağlayacak cevaplar vermek için medeniyeti aristokratik niteliklerinden arındıran evrensel kaygıyı da anlamak gerekir.[1] Ama, Reform, Roma-karşıtı, Erasmus-karşıtı mı olacaktır, yok-

1) Bkz. J. Delumeau, *La peur en Occident, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, 1978.

sa, tersine, kilise tarafından, yani hem disipliniyle hem de kurtuluş için neye inanmak gerektiğini tanımlamasıyla canlanan bir kilise tarafından mı gerçekleştirilecektir? Cevap yalnızca dindarları, müminleri ya da teologları ilgilendirmez. Gündelik faaliyetler de bundan muaf tutulamaz; çünkü bu Hıristiyan Avrupa için her şey günah vesilesi olabilir:[2] Politik ve toplumsal düzen, çalışma koşulları, paranın yatırım amaçlı kullanımı, borç ve faiz. Tam da Amerika'nın sömürgeleştirilmesinin, Avrupa'ya değerli maden akınıyla genel ekonomiyi dönüştüreceği ve deniz ticaretinin ilk kez gezegeni sıkıca saracağı dönemdir. Bu sorunları daha ilerde tekrar göreceğiz. Yaşamın genel felsefesinin değiştiğine, bu değişimlerin sanat üzerinde yankıları olduğuna hiç kuşku yok.

On altıncı yüzyıl modern dünya tarihinde bir geçiş ve hazırlık dönemidir. Bu nedenle, onu Rönesans'tan farklılaştıran bir başlık altına yerleştirmek gerektiği düşünülse de, barok olarak adlandırmanın uygun olup olmadığını kendimize sorabiliriz. Birkaç yıldan beri başka bir deyime ayrıcalık tanınmaktadır: Özenti sanatı [manyerizm]. Ve özenticiliğin bir üslup kavramı mı yoksa bir uygarlık kavramı mı olduğu tartışmalıdır. P. Battlori'nin gözlemlediği gibi, barokun Rönesans'ı hemen izlemediği ve ara dönemi belirtmek için bir terimin yararlı olabileceği, bunu en azından verimli bir çalışma hipotezi olarak kabul etmek gerektiği günümüzde benimsenmiş gibidir. Peki ama özenticilikten ne anlamak gerekir?

2) Bkz. J. Delumeau, *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident*, Paris, 1983.

Kelimenin en doğru uygulaması İtalya'daki sanatlarla ilgilidir.[3] Yarımadanın yaşamında önemli değişimler olduğuna hiç kuşku yok. Politik açıdan, İspanyol etkisi Milano ve Napoli'de görülür. Buralarda Fransa kralları, ikinci kuşakta dahi etkili olamayacaktır. Roma, Konsil toplantılarını bu şehrin duvarları içinde gerçekleştirmese bile, dünya başşehri prestijiyle kendi rolünü onaylar. Ekonomik ve toplumsal evrim o dönemde belli belirsiz evrelerden geçerek sitenin çöküşüne ve senyör yurtluklarının ve bölgesel devletlerin yükselişine, prensler arasında daha resmi ve dekoru önemseyen, on beşinci yüzyılın küçük hümanist başşehirlerinde görülenden daha az canlı, daha az gerilimli bir saray yaşamına; zihniyet bakımından, Vasari'nin eleştirisinde, Serlio, Vignola, Palladio'nun kitaplarında ifade bulan sanat analizi ve doktrinine duyulan meraka yol açar. Buradan da eklektizme doğru bir geçiş görülür ve her üslupçu, özentili tavrın [manyer] (işte her şeyi ifade eden kelime!) Rönesans'ın biricikliği içinde bir araya getirme iddiasında olduğu şeyin en azından bir bölümünü ifade etmeye yaradığı görülüyordu. Böylece, manyerizm bize hem bir türün sırrına duyulan ilgi, bir tekniğin ya da bir zevkin benimsenmesi gibi gelir, hem de bir zarafet, özentili bir incelik arayışı, daha önce edinilmiş olan şeyin rafineleştirilmesi olarak görülür. Rönesans'ta olduğu gibi barokta da ilerleyen dönemde üslubun evrensel bir değer olma yolunda gittiğini, manyerizmin ise tikelden hoşlandığını söyleyebiliriz.

3) Bkz. P. Barucco, *Le maniérisme italien*, Paris, 1981; L. Murray, *The High Renaissance and Mannerism*, Londra, 1967.

İtalya'da, yüzyılın ilk otuz yılındaki sınamalardan sonra, yapım faaliyeti yoğun bir ritim kazandı. Savaşın yıkımlarını onarmak, kesintiye uğramış projeleri sürdürmek, Rönesans'ın şatafatlı geleneklerini yeniden gündeme getirmek, dini tarikatlar gibi yeni müşteri çevrelerinin pratik gerekliliklerine cevap vermek gerekiyordu. Girişimlerin çeşitliliği, deneyimlerin çokluğu böyle açıklanır. Kuzey İtalya mı diyorsunuz? Kabartma süslemelerinin ağırbaşlılığı ve kemerlerinin zarafetiyle Mantova'da J. Romain'in Te Sarayı. Cenova'da, Alessi'nin merkezi planlı Santa Maria di Carignano Kilisesi. Venedik'te Libreria'nın dekoratif zenginliği; sonra, aşırı süslemeye tepki gösterme iradesiyle, daha düzenli görünümlü, gerçekte bilgece ve incelikli yapıdaki Palladio'nun sanatı. Medicilerin Floransa'sı ve Toscana, Benvenuto Cellini'nin rafine, uzayan ve yılankavi biçimlerine hayrandır. Terasları heykellerle süslü bahçelerin zarif düzenlemeleri, taş havuzlar ve fıskiyeler, duvarlarda mitolojik sahneleri ya da kırsal manzaraları – zevkle elden geçirilmiş bir doğa– gösteren freskolarla süslü konaklar emsalsiz bir dekor oluşturur. Hem dekor hem de emsalsizi gerçekleştirme iradesi olan bu manyerizmde Rönesans'ın aristokratik çehresi sürer. Roma'da Vignola tarafından Gesù'nun yapımının çığır açması istenir, çünkü Karşı-Reform ile İsa Cemiyeti uzun süre özdeşleştirilmiş, ve sonunda Cizvit sanatı barok sanat olarak adlandırılmıştır. Ama hakikat bu kadar basit değildir.

Ne kadar hayranlık verici olsa da, Gesù Kilisesi hiç de yenilikçi değildir. Vitruvius'u iyi tanıyan, Alberti'ye hayran, kendisi de bir doktriner olan kilisenin mimarı Vignola, önceki modellerden özgürce esinlenmiş, Latin haç

planını benimsemiş, tek bir sahınla birlikte, payandalar arasında, birbiriyle bağlantılı şapeller yapmıştır. Vignola, bağışçı Kardinal Alessandro Farnese tarafından kilisenin mimarı olarak atanmıştı ve görkemli bir bina tercihini, İsa Cemiyeti'nin ilk generallerinden çok, Papa III. Paulus'un torunu olan bu üst düzey cömert papaza atfetmek gerekir. Giacomo della Porta tarafından bezeme kıvrımlı bir fasadın benimsenmesi (o zamandan beri San Luigi dei Francesi'de kendi üslubunun daha ciddi örneklerini veren), daha süslü ve daha zengin olan Vignola'nın projesinin ustalığından ziyade düzenliliğe öncelik veriyordu. Sonuçta, burada, pencerelerin etrafında yalancımermerden figürleriyle, başka yerde barok bir şatafatla (on yedinci yüzyıl sonu, P. Pozzo sahınları) manyerist olan iç dekorasyonun kilisenin inşaatıyla zamandaş olmadığını düşünmek gerekir. Yalnızca İsa Cemiyeti'nin propaganda iradesi olan yeni bir stilin başarısının kendini gösterdiği zamana ne kökeni ne de nedenini tarihleyebiliriz.

İster Santa-Maria-in-Navicella'da (1575) olsun, ister San Luigi dei Francesi'de, Karşı-Reform sanatı yansızdır; kimi zaman zarif, kimi zaman ağırbaşlı olsa da, ağırbaşlı yan daha ziyade baskın çıkar. Böylece, yüzyıl sonunda, Sixtus-Quintus'un kısa ama müşkülpesent papalığı dönemine varılır (1585-1590): "Roma," diyordu bu papa, "yalnızca tanrısal himayeye ve kutsal, tinsel güce ihtiyaç duymaz, aynı zamanda ona rahatlığın ve doğal süslemelerin verdiği güzellik de gerekir" (A. Muñoz). San Pietro'yu bitirmek, Santa Maria Maggiore'yi geniş yollarla Champs-de-Mars sitesine bağlamak, meydanlara dikilitaşlar dikmek, şehir çeşmelerinden su dağıtmak... Kutlama yılı olan 1600'den

önce ve sonrasında bu programı gerçekleştirmek, Roma barokunun büyük üslubu içinde manyerizmi geliştirir.

Böylece, Rönesans'tan beri gelişim mantıklı ve açık seçik biçimde ortaya çıkar. Ama bu bakışın esasen İtalyan olduğunu, İtalya için hakikat olduğunu, ama baroka götüren doğumun Avrupa'nın diğer ülkelerinde aynı kabul edilemeyeceğini iyi anlamak gerekir.

Baroku manyerizm yaftası altına yerleştirmek uygun olur mu? Kimileri buna ikna olmuştur: Onların argümanları bize yalnızca Fontainebleau mimar ve dekoratörlerinde değil (Serlio ya da Primaticcio, Rosso ya da Benvenutto Cellini söz konusu olsa, durum aşikâr olurdu), Rabelais'de ya da Montaigne'de de manyerizmi keşfettirmeye hazırdır. Kategorilerin bu kullanımı, bir kez daha söyleyelim, çalışmada bir yaklaşımdır. Ama bilmezden gelinemeyecek hakikat şudur ki, İtalya örneği, ne Floransa ya da Roma Rönesans sanatıyla ne de Roma barok sanatıyla, çeşitli Avrupa ulusları tarafından uysalca kabul görmüş değildir.

Eleştirmenler barokun kökeninin İtalyan, İspanyol ya da Alman olup olmadığını sorguladılar ve onların sorgulamaları doğru bir gözlemi ortaya çıkartır. Roma barokunun tek başına bütün barok olduğu sanılmamalıdır; keza tek başına tüm diğerlerinin kökeninde olduğu da sanılmamalıdır. İtalyan Rönesansı'nın ilke ve ideallerini yorumlama ve uygulamalarında, çeşitli Avrupa ülkeleri kendi ifadelerini meşru kılan özgünlüklerini korudular: Fransız Rönesansı, Alman ya da Flaman Rönesansı, İspanyol Rönesansı. Ama bu on altıncı yüzyıl rönesansları, bazı açılardan, belirsizlik, eklektizm ve geçiş evreleriydi ve bunlar manyerist olarak adlandırılabileceği gibi, barok bazı özellikler de görülebilir.

On altıncı yüzyıl boyunca farklı Avrupa ülkelerinde Rönesans nasıl ve hangi nedenlerle evrim geçirdi? İtalyan modellerden, ama aynı zamanda şaşırtıcı bir direngenlikle varlığını sürdüren gotik geleneklerden yola çıkarak, yine Rönesans'tan kaynaklanan ve manyerizm evresinden geçen İtalyan *seicento* sanatıyla gelecekteki yakınlıkları ve bağdaşmazlıkları kimin hazırladığı belli midir?



Kuşkusuz ki her bir ülkenin tarihini ele almak uygun olur. Bu kitaptaki sunumun sınırları içinde bunu yapmaya kalkışamayız. Ama yine de bazı temel niteliklere dikkati çekmek gerekir. Bu nitelikler hem toplumları aynı şeyleri onaylayışları içinde birbirine yaklaştırır, hem de bir diğerine indirgenemeyen bir tutumla onları yalnız bırakır.

Öncelikle, hiç görülmemiş dönüşümler nedeniyle on altıncı yüzyıl hem modern hem de Ortaçağ'da kalmıştır; ama neden böyle olduğunu kesin olarak söylemek güçtür. Çok muhtemelen, Avrupa'nın sahil bölgelerinin ekonomisini bu kadar kısa sürede dönüştüren, Lizbon, Sevilla, Anvers, Amsterdam gibi şehirlerin ortaya çıkmasına, kıtalar arası yollar boyunca Milano'nun, Nuremberg'in, Augsburg'un talihinin dönmesine katkıda bulunan büyük dönüşümlerin etkisi, hızlı ulaşım araçları bulunmadığından, kıtanın toprakla uğraşan ve kırsal kitlesine derinlemesine nüfuz edemedi. Bu servet üzerinde haklı olarak duruyoruz, çünkü ticaretten ya da verimli yatırımlardan kaynaklanan bu servet bankerlerin ve armatörlerin elle-

ri arasında devindirici bir güç oldu. Bu servet olmasaydı Amerika ne keşfedilebilirdi, ne de sömürgeleştirilebilirdi, egemenler politikalarını sürdüremezlerdi.

İspanyol fatihin Amerikan maden yataklarından çıkardığı altın ve gümüş Atlantik'ten gelerek Sevilla aracılığıyla[4] kıtaya akıp ticareti canlandırır ve genel olarak fiyatlarda yükselişe yol açar. Bu durum genel bir refaha işaret etmektedir. Bu tür değişimler en ücra köyler üzerinde bile etkide bulunur. Evet, ama yine de kırsal kesim yavaş, çok yavaş değişmektedir.[5] Hiç kuşkusuz, bu, eski Ortaçağ toprak mülkiyetinden oldukça farklı olarak, her yerde insanın ve derebeyliğin bir koşuludur. Toprağı elinde bulunduran ve işleyen toplumsal gruplar o dönemde yenilenir: Bu, bir anlamda, feodal senyörlüğün yerine toprak senyörlüğünün geçmesidir ve günümüzün bazı tarihçilerinin yeni feodaliteden söz etmesi yanlış olmaz. Belki de küçük şehir sanıldığından daha fazla önem kazanmıştır; şehirle birlikte yarı-kırsal küçük burjuvazi ve o dönemde kimi zaman tefecilik de yapan tacir de önem kazanır. Bunlar, barok sanatın müşterileri arasındaki önemleri daha ileride görülecek olan bu geniş köylü toplumunun az çok sınırındadırlar ve bu grup, yavaş yavaş ama kesin olarak, yargıçlar dünyasına doğru ilerler ve soyluluğun içine kayar. Bununla birlikte, bir ülkeden diğerine oldukça farklı olan bu kır-

4) Bkz. F. Mauro, *Le XVIe siècle européen, aspects économiques*, Paris, 1966; *Le Portugal et l'Atlantique au XVIIe siècle (1570-1670)*, Paris, 1960 ve P. Chaunu'nün çalışmaları: *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, 12 c., Paris, 1955-1959.

5) Bkz. F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, c. 1: *Les structures du quotidien*, Paris, 1979.

sal kitle, farklı yapıdaki devletler arasında paylaşılmıştır: İdari ve modern yapılar olan Valois Fransa'sı, Habsburgların İspanya'sı, Tudorların ve Stuartların İngiltere'si gibi monarşilerin uzağında; prenslerin Ortaçağ ayrıcalıklarını bütün güçleriyle korudukları (tabii bazı prensleri bunu modern monarşinin bir taslağıyla karıştırmadığında) inorganik Kutsal İmparatorluk, Bohemya, Macaristan ya da Polonya'nın aristokratik ülkeleri, İspanya'ya karşı savaş sırasında Hollanda Birleşik Eyaletleri halini almış olan ve Venedik'i hatırlatan ama Bizans kibrinin nüfuz ettiği kurnaz ve gizli İtalya'dan daha saf olan zengin tacirlerin bu cumhuriyeti. Geniş topraklar üzerinde ulusları besleyen ve yaratan, ekonomik konjonktürün şahıslara sağladığı avantajları kendi hükümetlerinin gücü için ele geçiren devletler; işte, dönemin bir büyük yeniliği daha.

Valoislılarınki gibi bir hükümetin, krallığın en zengini olan maliyeciler grubunun kendisinden önce girişmiş olduğu teşebbüsü kendi yararına geliştirmiş olması ve kendi sarayını gösterişli konutlarla çevrelemek istemesi ve bunları inşa ettirmek ve süslemek için İtalya'nın en ünlü sanatçılarını çağırmış olması şaşırtıcı değildir. XIV. Louis zamanında da örnek olarak verilen I. François'nın sanatçı hamiliğinin ardından, monarşinin zorunlu geleneği olarak, II. Henri geldi. Babası kadar aydın bir zevki olmasa da, yine de Louvre'u yaptırdı. Böylece, bir Fransız Rönesansı gelişti. On altıncı yüzyılın ortasında İtalyan Rönesansı'ndan özgürleşmiş olan bu rönesans Antikçağ'dan doğrudan doğruya esinlenen eserler veriyordu ve bunların ustalıklı tekniği, ölçü, uyum ve zarafeti klasik bir yetkinliğe erişmişti.

İspanya'da, 1525 yılında, V. Karl, Pedro Machuca'ya Granada'daki Elhamra için bir saray sipariş etti. Roma tarzında yarı-değirmi bu yapının İspanyol gelenekleriyle ilişkisi yoktu. Bir kuşak sonra, II. Philippe, Herrera'ya Escorial'ın şaşırtıcı topluluğunu yaptırır: saray, manastır, kral mezarları. Mimar ve mühendislerin bu eserinin güçlü etkisi, orantıların kapsamı, çizgilerin ağırbaşlılığı ve kütlenin ağırlığıyla elde edilir. Gotikten kopuş, "plateresco"da yeşeren aşırı süslü dekorasyon zevkine ilgisizlik. Hükümdardan destek gören Herrera, *Maestro mayor de las obras reales* yüksek mevkiine atanır ve kendi düzen zevki ile süssüz sanatını yüzyıl sonu İspanyol yapılarına dayatır.

Uygulamaları bir ülkeden diğerine değişen bu monarşik sanatın kaynakları aynıdır: Antik modeller ve onları taklit etme yöntemini öğreten doktrin kitapları.[6] Ancak bunları daima ruhsuz pastişleri içinde kölece taklit etmek elbette söz konusu değildir; daha ziyade bu eserleri yaratan ruhu yakalamak, ustalığa dayalı bu kuralları kavramak ve bunların gerektirdiği disiplin içinde, esere değerini ve kalıcılığını sağlayan zevki bulmak önemlidir. Aynı şekilde, Almanlar, Hollanda ve İngiltere'nin seçkinleri de İtalya'dan aktarılan bu modelleri ve evrensel olarak uygulanan bu doktrini benimserler.

Dolayısıyla, klasik ya da manyerist İtalyan Rönesansı'nın zevkine hiçbir yerde genel anlamda uyulmaz. Çünkü Batı Avrupa ülkeleri çok kalabalıktır, kalıcı ve

6) Vitruvius'un *De Architectura*'sı 1486'da basıldı. En önemli kitaplar Serlio, Vignola, Palladio ve Scamozzi'ninkilerdir. Bkz. John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, yeni baskı, 1980, Londra.

çeşitli gelenekler bakımından çok zengindir, o kadar çok yeni deneyimden geçerler ki başka biçimler kendi ifadelerini müşterilerin zevkine, toplumların düşünme ve yaşama tarzına sunamazlar. Her yerde mevcut olan on altıncı yüzyıl Rönesansı[7] ülkelere göre değişerek İtalya'nın mirasçısı oldu; ama özel yanların özgürleşmiş mirasçısıdır ve bu rönesansın tarihi, başka değerlerle mücadelenin ve rekabetin tarihine indirgenir.

Oysa, bu mücadele yalnızca düşünce akımları ile sanat biçimleri arasındaki mücadele değildir. Sanatsal alanda olup biten şey, başka alanlardaki gelişimin sonucudur. Eski biçimlere duyduğu zevk ve bunların korunması yönünde tutucu hareket etmiş olduğunu yukarıda söylemiş olduğumuz köylü kitlelerinin ağırlığının karşısına, her bir halkın farklı bir biçimde geçirdiği krizlerin sonuçlarına göre Avrupa ülkeleri arasındaki güç ilişkilerini değiştiren dönüşümler çıkar.

Avrupa'nın bir bölümünde İspanya'nın prestiji, dilinin, edebi eserlerinin, sanayi ürünlerinin yayılması, Amerika'nın fethine, V. Karl'ın ve II. Philippe'in cesur politikasına ve krallıkta korunan inanç birliğine elbette bağlıdır. İspanya, kendi sınırları dışında, teologları aracılığıyla, Otuzlar Konsili üzerinde de etkide bulunur ve ona kendi damgasını basar. Floransa ve Roma İtalya'sının sanatsal etkilerine açılmaya da elbette devam eder; bunları özellikle Doğu bölgesine kabul eder, Sicilya'yla ve Napoli

7) Özellikle İtalya sanatçılarını bütün Avrupa'ya "ihraç ettiği" için. Fransa örneği bilinmektedir, ama o dönemde daha marjinal bir ülke olan İngiltere on altıncı yüzyılda Pietro Torrigiani'yi, Federico Zuccaro ve Benedetto da Rovezzano'yu kabul etti.

krallığıyla bitmek bilmez alışverişleriyle zenginleşir. Ama üniversitelerinin yoğun yaşamıyla, tarikat reformcularının ateşliliğiyle,[8] politikacılar, diplomatlar, askeri komutanlar, mühendisler, tüccarlar arasından her yanda ortaya çıkan ön plandaki kişilerle, bu kesin ve kararlı İspanya kendi uygarlığına yol açıyor ve İtalyan Rönesansı'na karşı-ağırlık oluşturuyor olamaz mı?[9] Din savaşlarıyla kendini heder ettiğinden 1560'tan itibaren yaratıcı atılımı duran, yabancı müdahalelerle karmaşıklaşan Fransa, daha önce İtalyan etkisine açık olmuşken, şimdi İspanyol müdahalelerine nasıl açık olmaz?[10] On altıncı yüzyıl sonunda Paris'te çok yaygınlaşan bu sanatçı, mimar, ressam ve heykeltıraşların memleketi olan İspanyol Hollanda'sının yakınlığının Fransız zevki üzerinde etkisiz kalması nasıl mümkün olabilir?

Augsburg barışının dinsel huzuru asla tesis edemediği, Lutherci anlayışın Calvinist anlayışla karşı karşıya geldiği, İspanyol etkilerinin Katolikliği Bavyera'da yeniden kurduğu ve Bohemya'da ona yeniden güç kazandırdığı çok çeşitlilik gösteren imparatorluğa gelince, onun da kendi deneyimi vardır. Yüzyıl sonunda burası yeniden refah için-

8) Avillalı Thérèse'in reform yaptığı Carmel tarikatı Fransa'ya 1605 yılında Bayan Acarie'nin kurduğu grubun faaliyetiyle girer. Cizvit tarikatı kurucusunun İspanyol olduğunu hatırlatmaya gerek yok...

9) İspanya'nın durumu karmaşıktır: On altıncı yüzyıl ortasından itibaren etnik, kültürel ve dinsel yönde acımasız bir temizlik açlığıyla hareket eden ülke kendi içine kapanır. Bununla birlikte, İspanyol edebiyatının iki kurucusu, Garcilaso de la Vega ve Cervantes İtalya'ya çok şey borçludurlar; tıpkı resim alanındaki El Greco ve Velázquez gibi.

10) Özellikle on yedinci yüzyılın ilk yarısında. Bkz. A. Cioranescu, *Le masque et le visage*, Cenevre, 1983.

deydi ve kalabalıklaşmıştı, kumaşları ve işlenmiş demirleriyle uluslararası fuarları besleyen tam kapasite çalışan atölyeler vardı.

Avrupa'nın bu çeşitliliği İtalya'nın özel bir nüfuz göstermesine engel oldu. İtalyan Rönesansı'nın tamamlanmış gözüktüğü, dikkatli ve rıza gösteren bir Avrupa'ya kendi modellerini sunduğu dönemle şekillenmiş Roma barokunun da sırası geldiğinde kabul ve taklit edilebilir model olabildiği dönem arasına, her bir halk için deneyimlerle yüklü, sanat konusundaki tercihlerin gerçekleştirildiği, yeni duyarlılık özelliklerinin kendini kabul ettirdiği bir dönem girdi. Örneğin, İspanya, Hollanda, Fransa ve İngiltere'nin, kendine özgü gelenekler geliştirerek, başkasından alınan şeye orijinal bir ifade katarak, İtalyan Rönesansı'nın derslerinin meyve verdiği tinsel bir özerklik aşamasına vardığı gayet açıktır. En azından bazı toplumsal gruplarıyla Rönesans'a katılan ülke hangisidir? On altıncı yüzyılda Bohemya'da, Karpatlar'ın her iki yamacının ötelerinde, yani Krakov ve Polonya istikametinde ya da Macar düzlüğüne doğru inerken, feodal soyluluk, yurtluklarının yeni idare tarzları sayesinde zenginleşerek, eski kalelerini gençleştirdi, dış görünümü İtalyan tarzı galerilere dönüştürdü, salonları halılarla dekore etti, sanat nesneleri, tablolar, ender ve güzel kitap koleksiyonları ev içlerine yığıldı. Ancak kendi içine kapanmış gözüken, Avrupa'daki büyük hareketlerin hâlâ uzağında olan, bu akımların gelip gittiğini fark etmeyen Rusya'ya kadar uzanamadı. İtalyan mimarlar ise uzun süreden beri Moskova yolunu tutmuşlar, yerel atölyelerde kendi tekniklerini öğretiyorlardı.

İtalyan Rönesansı'nın olmadığı Avrupa'nın tek bir yeri yoktu, ama hiçbir yerde de sıfırdan başlamamıştı; kimi yerde kendi modellerini dayattı, kimi yerde kendi anlayışına yabancı kalan bütünlükler içine kendi yöntemlerini kattı.

Sonuç olarak, on altıncı yüzyılın bu belirsizlik ve eklektizm dönemine barok sıfatını yapıştırmakta tereddüt edilir. Zihnin rahat etmesi için hem bir kategori belirlemek hem de yaklaşık tarihler saptamak istenirse, bu manyerizm sıfatını 1530-1580 arası döneme uygulama eğilimi de duyulabilir. Bu deyim şu anlamda doğrulanabilir ki, sonuçta İtalyan Rönesansı'nın manyerleri ve genellikle yumuşak yorumları söz konusudur; yeni bir üslup ortaya çıkmaz ve klasik sıfatını hak eden dengeli uyumun ve doktrinal otoritenin (bazı başarılar hariç) uzağında kalınır.

Şu da kesindir ki, Rönesans'tan bu yana cereyan eden her şey ancak onun gölgesinde var olmuş ve onun büyüklüklerinden beslenmiştir. Manyerizm, barok ve klasisizm Rönesans'tan kaynaklandılar. İtalya'da meydana gelen şey, yani manyerizm dolayısıyla Rönesans'tan baroka geçiş, başka ülkelerde de gözlemlenebilir. Bu anlamda, *seicento* İtalyan barokunun babasının başka baroklar olduğunu, aralarında belki de kronolojik bir öncelik bulunduğunu sanmamak gerekir.

Dinsel mimari, gotik gelenek içinde bulunmadığı noktada, Rönesans ya da manyerist İtalyan modellerinden ve İtalyanlardan esinlenen, ama kendi tarzları olan Flaman modellerinden paralel olarak etkilenmiştir. Sivil mimari, Paris'teki Marais köşklerinde Ortaçağ geleneğinin dışına çıkar ve Bellefontaine ve Flaman Rönesansı'nın yaydığı

zevke uygun olarak çok süslü dekorasyonları benimser: çiçek, yaprak ve meyveli bezek kordonları, işlemeli bakırlar ya da kırık alınlıklar... Bunların hepsi İtalya'dan gelir, ama henüz İtalyan barokuyla bir ilişkisi yoktur ve barok sıfatını bu döneme uygulasak bile, otuz yıllık Roma başarısından sonra on yedinci yüzyıl ortasında Paris'e gelen Bernini'nin orada keşfettiği kirletilmiş sanat karşısında dehşete kapıldığını unutmamak gerekir.

Dönemin belirsizliğinin yanı sıra, Rönesans'ın Almanya ve Orta Avrupa'daki bu sapmaları düşünüldüğünde, bu ülkelerin tarihçilerinin bu tarihte Protestan bir baroktan söz ettikleri anlaşılır, çünkü Protestanlar bu üslup biçimlerini Katolik ülkeler kadar biliyorlardı. Bununla birlikte, aslında aynı barok değildir bu. Buna karşılık, on altıncı yüzyılın, İtalyan manyerizmini aşan, hatta bilmeyen ve zaten barok nitelikler taşıyan bir kaynaşmayı ve tür çeşitliliğini her yerde gösterdiğini söylemek daha doğru olur. On yedinci yüzyılda bu güçler Roma barokunun ve Fransız klasisizminin eline geçecektir; bu akımlardan her birinin model olarak dayatacağı önemli eser örnekleri zıt yönlerde bir sürüklenmeye kuşkusuz yol açacaktır.

Yine de, bundan barokun ve klasisizmin, her biri kendi özerkliğine sahip olarak, birbirine indirgenemeyen, heterojen iki tinsel dünya oluşturduğu sonucunu çıkarmamak gerekir. Bunu yapmak, çok daha sonraları, koşulların ve zihinlerin uzun evriminin etkisiyle var olmuş bir zevk çatışkısını geçmişe göndermek olur. Dönemin yansız bilgisi, tersine, kirlenmeler, karşılıklı alışverişler, iç içe geçmeler ortaya çıkarır ve bunların iyi bilinen tarihsel koşulları anahtar oluşturur. Barokun ve klasisizmin

incelenmesi bu ilişkileri öğretir, ama dikkatimiz burada yalnızca baroka dönük olmalıdır ki, böylece, bunun çeşitli Avrupa ülkelerindeki ve doğrudan doğruya Avrupa uygarlığından kaynaklanan ülkelerdeki niteliği ve evrimi ortaya çıkabilsin.

II. Bölüm

MODERN AVRUPA TOPLUMLARI VE BAROK

Barokun gelişmiş olduğu Avrupa toplumlarında, on altıncı yüzyıldan beri, barokun başarısına en elverişli olduğunu sınamayla göstermiş değerleri kavramak uygun olur.

İlk adlandırılması gereken şey, o dönemde birçok insanın kendine bir din ve ibadet edinme fikridir. On altıncı yüzyılın dinsel krizi Ortaçağ'ın bütün manevi mirasını sorguladı. Reform, bütün olarak ele alındığında, bu mirastan bir kopuştur ve Hıristiyan idealinin dünyanın çıkarlarıyla temas sonucu çürümeye başladığı yüzyılların üzerinden, Hıristiyanlığın kaynaklarına bir geri dönüştür. Tanrı, ama yalnızca Tanrı. Kurtarıcı İsa, ama saf İncil olan Kutsal Kitap'ın tanıklık ettiği İsa. Dolayısıyla, Kutsal Kitap, asla din âlimlerinin geleneği değil. Komünyon elbette, ama asla ayin değil. Müminlerin kardeşliği, yoksa kilise hiyerarşisi değil. Merhumların anısı, yoksa insanın kusurlu işleri olarak, Tanrı'nın yargısını ve onun seçiminin ve adaletinin gizli nedenlerini saptırmak iddiasındaki ölüler için dualar değil. Keza Bakire Meryem'in ve azizlerin tavassutu, de-

ğerlerin geri çevrilebilirliği gibi şeyler Yaratıcı'nın mutlak erkine uygunsuz, hatta zararlı görülerek reddedilir. Bunun sonucunda, dinsel sanat mahkûm edilmese de (Luther güzel neşidelere önem vermesiyle bu sanatı benimsediğini kanıtladı; Calvin, Tanrı'yı simgelemenin meşruluğunu reddetse de, resim ve heykel yapma sanatının Tanrı'nın bağışı olduğunu kabul eder), en azından bir sadelik eğilimi, incelikten yoksun ağırbaşlılık, barokta sevilen her şeyin zıddına olan eğilim görülür.[1] Mücadelelerin şiddeti içinde, yalnızca görmenin bile kötü fikirleri besleyeceği resimleri yok etme coşkusuyla birlikte putkırıcılık da ortaya çıkar. Reform'a Karşı-Reform cevap verir. Aciliyetini kimsenin tartışma konusu etmediği, kiliseyi kendince canlandırmaya kalkışan Otuzlar Konsili çok sayıda dogma saptamış ya da başka tanımları askıda bırakmıştır – *in dubiis libertas*. Ama bir kopuş yerine bir evrimi belirgin kılmıştır. Reform'un yapmak istediği gibi Hıristiyan yaşamını ve maneviyatını canlandırıyordu, ama bu kez içeriden ve temizlenmiş bir Roma Kilisesi aracılığıyla, geçmişin özgün ve Ortodoksça içerdiği şeye kesin bir bağlılık gösteriyordu. Böylece, müminlerin para harcamasından bağımsız olarak, komünyon, azizlerin tavassutu ve onların imgelerini kutsama yükümlülüğü, bu Azizler kültü içerisinde Kutsal Bakire'nin istisnai yeri ve onun şerefine yeni dogmaların onaylanmasının hazırlığı olan şerefine ibadetlerin (Meryem Ana'nın günahsız gebeliği, Meryem Ana'nın göğe çıkması) meşrulaştırılması, Petrus'un papalığının önceliği

1) Pieter Saenredam'ın resimlerini yaptığı Hollanda kiliselerinin iç görünümleri buna dair bir fikir verir.

ve henüz yanılmaz olarak adlandırılmayan papanın otoritesi ilan edilmiş olur. Reform'un Roma inancından uzaklaştırmış olduklarını yeniden kazanma, eski ve bulanık rutinde yaşayanları aydınlatma iradesi, litürjinin ve yeni ibadet yerlerinin yayılmasını gerektiriyordu. Dinsel sanat bu anlamda canlanmıştı, yeni bir atılıma adaydı. Özellikle son oturumlarında Fransız teologlarının güçlü bir şekilde damga vurduğu Otuzlar Konsili'nin aslında İtalyanların ve İspanyolların Konsili olduğuna; sanatın başat bir yer işgal ettiği ve putkırıcılığın geleneklere karşı koyduğu bu iki ülkenin evlatları olduğuna kuşku yoktur. Konsil, Rönesans'ın çehrelerinden biri olan paganizme tepki olarak, bütünüyle Rönesans'ı asla reddetmiyordu. Yeni bir dinsel sanata uygun dersleri koruyordu. Dolayısıyla, barok sanatta Rönesans'ın görkemi yeniden ortaya çıktı. Bununla birlikte, bir evrim söz konusu olduğundan, birbirine ister istemez bağlı sabit veriler olarak Karşı-Reform ile barok üslubu asla özdeşleştirmemek gerekir.

Çünkü Konsil sanat alanında buyruklarda asla bulunmadı.[2] Daha ziyade kiliselerden uzak tutulması gereken şeylerden söz etti: Şehvetperest, dindışı ya da doktrine dair insanların kafasını karıştırabilecek resimler. Olumlu

2) Ama çok sayıda ruhban sorumlu hemen ardından bu konuyla meşgul oldular: örneğin Carlo Borromeo'nun fikirleri yeğeni Federico Borromeo tarafından *De pictura sacra*'da (1624) yeniden ele alınacaktır. Papalık yetkisi altında yayımlanan kilisenin ve litürjinin eserleri birlik unsurları oluşturur: *Cérémonial des évêques* (1600) ve *Rituel romain* (1614). Bkz. L. Willaert, *Après le Concile de Trente. La Restauration catholique (1563-1648)*, Paris, 1960 (*Histoire de l'Église*, c. XVIII, A. Fliche ve V. Martin).

bir doktrinden ziyade, bu noktada olumsuza dikkat çeken bir uyarı. Litürjinin ve disiplinin ilkeleri ortaya konduktan sonra, bunları uygulama yolları herkesin koşullarına ve zevkine kalmıştı. Bu öyle doğrudur ki, İtalya'nın dinsel sanatı, Konsil'e yakın yıllarda ağırbaşlı bir sanat oldu;[3] sonraki yüzyılın muzaffer barokuyla bağları ilk bakışta görülemez. Kategorilerin zorunlu ilişkisi içerisinde, sanat tarihçileri bu konuda bir Karşı-Reform stilinden söz ettiler, ama bu bile abartılıdır. Keza ağırbaşlı barok denirse de ki bu da terimler bakımından çelişik olabilir. Şu yine de gerçektir ki, Rönesans ve manyerizmin mimari ilke ve biçimleri korunmuş, harekete, kontrast ve görkem yoluyla etki arayışına en uygun anlamda yorumlanmıştır ve böylelikle yeni bir üslup oluşmuştur ve buna haklı olarak barok sıfatı eklenmiştir. Bu gelişim, Konsil'in ilk niyetlerinden ziyade iletisinin yazgısına bağlıdır.

Kuşkusuz ki, kutsama ayinlerini görkemli bir litürjiyle çevreleyen, ayin ekmeğine özel olarak ibadet edilmesini ileri süren, saygı seremonilerinin meşruluğunu kutsayan Konsil, bundan yola çıkarak göz alıcı bir nitelik taşıması gereken dinsel bir sanat hazırlıyordu. Dönemin mücadelesi hâlâ sürmekteydi. Konsil'in dogmatik hakikatlerini gösterişli bir şekilde ileri sürmek, terk edilmiş mevzileri yeniden kazanmak gerekiyordu. Kamusal bir ibadetin gör-

3) Bu noktada fazla ısrar edemeyiz: Mahkemeler manyerizme teslim olurken, Roma katolikliği ciddiyete ve titizliğe geri dönüş zorunluluğu hissediyordu. Otuzlar'ın dogmasının belirttiği ve mahkûm ettiği gibi mimari çok dindışı ayartmaları reddediyordu: Roma'daki Madonna ai Monti'nin (1580), S. Maria della Consolazione'nin (1583) ya da S. Girolamo degli Illirici'nin (1588) fasatlarını incelemek yeter.

kemli tezahürleri bütün olarak toplumda görülse de, dinin ruhlardaki etkisinin de daha az yoğun olduğuna inanılmıyordu. Dolayısıyla, Rönesans'ın tensel inceliklerine bir tepkiden sonra, Katolikliğin görkemli dekorasyon zevkine yeniden kavuşması doğaldı. Özellikle İspanya'da, bu tür düzenlemelerin önceden mevcut olduğu İtalya'da ya da Katolik kaldığı için İspanyol kalmış Katolik Flandres'da görülen budur.

Oratoire tarikatı ve Aziz Filippo de' Neri anlamında sevincin maneviyatı, ruhların içsel neşesini ezgiye ve tavra dönüştürmeye yöneltiyordu.[4] *In hymnis et canticis.* Dinsel dünyanın başşehri olan Roma'da, Katolik prensler yoluyla –bir Bavyera dükü, Prag'da Reform'a neredeyse tamamen kazanılmış cemiyetlerin ortasında bir Habsburg, Fransa'da hüküm sürmek ve iç barışı getirmek için din değiştiren bir IV. Henri– halkların yazgısının ele alınmasına dikkat gösteren Roma senatosunda, elde edilen zaferlerin bilinci lütufta bulunmanın gerekliliğine yol açıyordu. İstense de istenmese de, bu saygı ve görkem ihtiyacında alçakgönüllülük ve yürek sadeliği de vardı. Ama kanaat ve duyguların bu bütünü zenginlik ve bolluk yoluyla dinsel sanatta bir yenilenmeye yol açıyordu. Hayalgücünü etkilemek, duyuları allak bullak etmek, aklı istila etmek, bir ayartma mekanizması yoluyla dinsel

4) Oratoire, duaların, teatral temsillerin ve müziğin iç içe geçtiği yeni dinsel duyarlılığın oluşumunda önemli bir rol oynadı; gösteri ve kolektif coşku karşısında duyulan zevk arttı. Palestrina, Filippo Neri'yi manevi yönetici kabul etmişti. O da Loyolalı Ignatius'la, Carlo Borromeo ve Camillo de Lellis'le ilişkideydi. Bkz. L. Ponnelle ve L. Bordet, *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps (1515-1595)*, Paris, 1928.

onay elde etmek için uydurulmuş bir üslup değildi,[5] kuşkusuz görkemli bir üsluptu bu; çünkü dönemin deneyimiyle uyumluydu ve bu biçim altında ibadetin bir biçimi olarak kalıyordu.

Burada, baroku İsa Cemiyeti'nin faaliyetine uzun süre bağlamış olan ve bunu Cizvit üslubun ifadesi olarak kabul ettiren önyargı yok edilmelidir. Bu görüş, gerçeklik taşıyabilmek için ya Cemiyet'in tektip bir dinsel mimari ve dekorasyon benimsemiş olduğunu ya da Konsil'le zamandaş olan Roma'daki Gesù Kilisesi'nin sonraki sanata model olduğunu varsayar. İki sav da olgular tarafından yalanlanır. Gesù Kilisesi'nin niteliğini gördük.

Dinsel sanatın Konsil'in buyruklarına kusursuz uyumuna dikkatli olan Cizvitler, bunun ötesinde, pratik amaçlardan başkasını düşünmüyorlardı. Müminin ayini rahat izleyebilmesi, kitabındaki duaları okuyabilmesi için kiliseleri açık seçik olmalıydı; akustik, vaiz işitilebilecek ve ilahiler bütünlük duygusu verebilecek şekilde düzenlenmeliydi. Kutsal Masa'ya kolay erişim komünyonun kargaşaya yol açmadan dağıtılmasını sağlamalıydı. Ortak ayin olmadığından gereksiz kalan derin koro alanının yokluğu, kilisenin geri kalanından tecrit olan Pederlerin daha mahrem bir içe dalmayla şaraplı ekmek ayinini kutsadıkları dua yerinin varlığı gibi birkaç özellik de bunlara eklenebilir. Bu durum, *il modo nostro*'ya, Cizvitlere özgü tarza indirgeniyordu. Geri kalanı, yani temel: Bina-

5) Böyle bir hedefin dönemin kaygılarına yabancı olduğu da kesin değildir. İmgelerin barok retoriği üzerine G. C. Argan'ın sürdürdüğü düşünme yararlı olacaktır: *L'Europe des Capitales*, Cenevre, 1964.

nın planı ve inşa üslubu bağışçıların tercihine, mimarların zevkine bırakılmıştı ve koşullara tabi kılınmıştı. P. Mercurian'ın tarikat başkanlığı döneminde (1580) kısa bir kararsızlık oldu ve Cemiyet'in farklı bölgelerine aynı bina türü dayatıldı, ama özgürlük ilkesi baskındı. Rio de Janeiro koyundaki, bir köy kilisesi kadar sade, yoksul Anchieta Kilisesi'nden Paris'in manastır kilisesi (günümüzde Saint-Paul-Saint-Louis) olan Gesù'nun ustalıklı ama özgür çağrışımına, Paris'in saf ve Roma çömezlik kilisesine, sivri kubbeli La Flèche Şapeli'ne, Roma çömezliğinin barok başyapıtına: Bernini'nin üç sahınlı ve kürsüleri olan Sant'Andrea al Quirinale'sinden manyerist dekorasyonu ve hayranlık verici taraçasıyla Viyana'daki Am Hof Kilisesi'ne dek liste bitmek bilmez; türler şaşırtıcı çeşitliliktedir ve bu çeşitlilik öncelikle etkili olma arzusuyla açıklanır. Cemiyet'in esnekliği ve bilgeliği: Önemli olan şey, tektip bir model tekelciliğiyle göz kamaştırmak asla değildi, ama bir kiliseyi, bağışçıların tercihine saygı göstererek, bölgenin alışkanlıklarına, uzamın koşullarına uyum sağlayarak kullananlara hoş kılmaktı.

Cizvit üslubu hayaleti böylece yok olur. Ama, buna karşılık, barokun zafer kazandığı dönemde fazlasıyla yapım gerçekleştiren Cizvitlerin en şaşırtıcı başarılarından bazıları için bu üslubu benimsemiş oldukları, başarısına ve ününe katkıda bulundukları gerçektir.

Katolik dinsel değerlerin o dönemde Avrupa toplumunda nasıl yaygınlaştığını iyi hayal etmek gerekir. Yönetimlerin kimi yerde desteklediği kimi yerde mücadele ettiği Konsil buyruklarından yola çıkan yenilenmiş Katoliklik ilerleme geçirdi ve ruhları fethetti. Bazı kişiler azizlik

mertebesine eriştiler ve vecdin istisnai lütfuna mazhar oldular.[6] Bunlar, insani zaaflar nedeniyle, çok az sayıdaydılar.

Buna karşılık, bütün toplumlar din atmosferine gömülmektedir ve özellikle zihniyet yapıları dinseldir. Ruhbanlar, doğumdan ölüme dek yaşamın bütün evrelerine müdahale ederler. Kilisenin dışında sivil bir hal yoktur. Birçok ülkede, Otuzlar Konsili'nin buyurduğu günah çıkarmaların ve paskalya komünyonlarının kaydı tutulur.[7] Çalışma yalnızca gün ışığına göre ve kırsal kesimde mevsimlerin gidiş gelişine göre düzenlendiği gibi, litürji de yılın evrelerini belirler. Pazar günleri ve çok sayıda aziz bayramında çalışılmaz. Halk eğlenceleri kilisenin şenliklerine eşlik eder. Kurtarıcı'nın doğumunu hatırlatmak için Noel kutlanır, Göğe Yükselme günü için Paskalya, Bakire Meryem şenlikleri belli başlı lütuflarını hatırlatır ve İsa'nın doğumunu duyurur. Her ülke, her şehir koruyucu bir azizi onurlandırır; onun adı ailelerde kuşaktan kuşağa aktarılır.

Daha doğrudan bir şey de özellikle kırsal toplumlarda görülür. Etkileri ancak yavaş yavaş hissedilen ve bütün nüfus içinde hâlâ bir azınlığı ilgilendiren bilimin gelişmelerinin keşif niteliğine rağmen, tekniklerin dayanık-

6) H. Brémond'un deyimiyle "mistik istila" barok döneminin karakteristiği olarak kalır; bkz. *Histoire littéraire du sentiment religieux*, Paris, 11 cilt, 1924-1933: c. II ve III.

7) Aslında, özellikle kırsal dünyada hâlâ fazlasıyla pagan kalmış olan Avrupa'nın Konsil'den sonra ikinci kez Hıristiyanlaşmasına tanık olunur. Protestan ülkeleri de ilgilendiren hareket ancak ruhbanın on altıncı yüzyıl sonundan itibaren tabanı ve papaz okulunu ele geçirmesi sayesinde mümkün olabilmiştir. Bkz. Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, 2. baskı, 1979.

sız niteliği, insanları, kendilerini tehdit eden musibetler karşısında trajik biçimde yoksun bırakır. Sağlık diye bir şey var mıdır? Hiçbir şeyin önleyemediği, hatta durduramadığı salgınlar bir felaket havasında yayılır ve korkunç kırımlara yol açarlar. Sıradan dönemlerde, ampirik tıp, cerrahi bilgilerdeki cehalet, daha ömürlerinin baharındaki insanların hastalıklarla aniden ve çaresizce ölümüne yol açar. Birçok kadın doğum sırasında ölür, çocuk ölümleri önemli ölçüdedir, ortalama insan ömrü birçok yerde 25 yaşa bile erişmez.[8]

Peki ya toprağın nimetleri? Ekili toprağın veriminin gülünç derecede cılız olduğu, geçerli gelenek ve göreneklerin üreticiden ürününün önemli bir bölümünü aldığı ve yeterli rezerv imkânı asla tanımadığı bir dönemde, kötü hava koşulları, kötü beslenen ve çalışma yüzünden erken yaşta çöken bir halkın hızla sefaletine yol açar. Kıtlıklar açlık halini alır ve bütün bölgelere yayılmasa bile, yerel açlıklar da aynı trajik sonuçlara varır: en zayıf unsurların, çocukların, yaşlıların, hamile kadınların ölümü neredeyse kaçınılmazdır ve kıtlık yılı ya da sonraki yıllar doğum oranı düşer.

Bu genel güvensizliğin insanları manevi güçlerin müdahalesini talep etmeye hazırladığına kuşku yoktur. Yaygın bir dindarlık, mucizelere biraz ürkekçe bir inanç, ruhların aydınlanabilme ya da esir düşme tarzına bağlı olarak, kilise öğretisinin uysalca kabulünü ya da büyücülüğün sırlarına sığınmayı açıklar. Karşı-Reform, resimleri çoğaltarak,

8) Bkz. M. Vovelle, *La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, Paris, 1983.

azizlere tavassut çağrısını çoğaltarak, kolaylıkla büyüye sapabilecek bir kaygıyı kilisenin tanımladığı doktrine doğru yöneltir. Çağımıza özgü gereklilikler çok sayıda insanı batıl inançlarla karışık ibadet düzeylerinde bıraksa da, birçok kişide özgün bir dinsel yaşama yol açan ritüel ibadet konusunda genellikle bilgisizliğe yöneltir. Konsil buyrukları bu konuda kesindi; azizlere kişisel olarak başvuruyu buyuruyor ve onların kalıntılarına ve görüntülerine ibadeti iyi ve yararlı bir şey olarak görüyordu: "özellikle her birimiz için dua etsinler" diye (25. oturum, Aralık 1563).[9]

Konsil'den yüz yirmi beş yıl sonra bu aynı fikir Bossuet tarafından Fransa kraliçesinin cenaze söylevinde ileri sürülmüştür: "Tanrı'nın öğütlerini kendi düşünceleriyle ölçerek, Tanrı'yı belli bir genel düzenin yaratıcısı yapan, geri kalan her şeyi kendi başına bırakan (...) sanki gerçekten varlığını sürdüren tek tek şeylerin niyetlerini hükümran zekâ anlamayabilirmiş gibi gören filozofları küçümsüyorum. Kuşku duymayalım, Hıristiyanlar; Tanrı (...) ulusları oluşturan tek tek aileleri de düzenledi." Bu düzenleme, dinsel sanatın içinde yalnızca cennet ve sonsuzluk görülerinin aşkın niteliğini, şan ve şeref içindeki azizlerin mucizelerini değil, gündelik faaliyete karışmış ailevi korumanın somut ve basit tanıklıklarını da hazırlar ve besler;

9) Bu, Katolik dünyasında, Reform'un gerçekleştirdiği, Tanrı ile yaratısı arasındaki aracıların ortadan kaldırılmasının karşılığıdır. Her iki durumda da, kurtuluş dramının trajik içselleştirilmesine ve benlik bilincinin gelişimine varılır ve zaten günah çıkarma ve vicdan yönetimi gibi uygulamalar bunları teşvik eder. Loyolalı Ignatius'un *Manevi Temrinler*'inin oluşturduğu benlik yoluyla benlik gözetim modeline de gönderme yapılır.

böylelikle belli heykellere bir kişilik atfedilir ki bu da özeldir ve müminler onlar arasında ayrım yaparak güvenlerini belirtirler, hac ziyaretinde bulunurlar ya da canlı ve etkili varlıklarmış gibi özel yordamlarla onlarla ilişkiye girerler.

Konsil tartışmaları sırasında, bu ibadetlerde görülen putataparlık tehlikelerinin gayet iyi farkına varılmıştı, ama soyut bir ibadetin ilgisizliğe yol açma riski daha fazlaydı. İspanyol Kilise Babaları da resimleri, öncelikle temsil ettikleri şey nedeniyle, ama aynı zamanda doğrudan doğruya ve konusu oldukları kutsamalar, vesilesi ve aracı oldukları lütuflar nedeniyle, dindışı görüntüden onları ayıran ve onlara maneviyat katan kutsanmış nesnenin saygı uyandıran niteliği nedeniyle, mevcut haliyle kabul ettirmişti. Otuz Yıl savaşının ertesinde, İmparator III. Ferdinand imparatorlukta eski Hıristiyanların dindarlığı sonucu dikilen ve karışıklıklar sırasında imha edilen çarmıhtaki İsa'yı temsil eden resim ve görüntüleri yol ağızlarından kaldırmayı emrettiğinde, Konsil'in ruhunu uyguluyor ve bir gelenekle yeniden bağ kuruyordu. Ama yaşamın genel koşullarının bu tavassut başvurularını ne ölçüde desteklediği dikkate alınırsa, böyle bir önlemin elde edebileceği başarı anlaşılır ve bu durumun somut ve aşina bir dinin yayılmasını politik buyruklardan daha fazla ve belki de ayinlerden daha iyi kolaylaştırdığı görülür.

Bu sosyolojik ve dini düzenlemelerin başka bir şeyin değilse de, barok bir sanatın başarısını nasıl sağladığı sorusu sorulabilir. Ama cevap kolaydır.

Öncelikle, resimlere dayalı bu din İspanya'nın zevkine uygundu ve, çok doğal olarak, İspanyol modeller Katolik ülkelerde dinsel propagandayla birlikte yayılmıştı.

Örneğin, kimi zaman figürün kendisi, ama çoğu zaman da ibadeti kolaylıkla yaygınlaşan azizin kendisi İspanya kökenli oluyordu. Örneğin, Aziz İsidoros çiftçilerin koruyucusu olarak tanınıyordu ve bütün Avrupa'nın kırsal kesimlerinde büyük ölçüde kabul görmüştü. Latin Amerika ülkelerinde ibadet ile ibadetin ifadesi at başı gitmişti ve İspanya'nın bütün tarzı yeni kıtaya yayılmıştı. Dolayısıyla, burada hem İspanyol dindarlığı hem de bunları ifade eden sanat biçimi görülür. Ama azizlere dair tinsel yaşamın yeni atılımının ille de İberik modelleri benimsemediği yerlerde, gotiğin canlı ve renkli sanatına alışmış, duyarlılığın ideal bir güzellikten ziyade acıyı ya da yumuşaklığı, ıstırapları ya da merhameti yakın kılan aşina ve çarpıcı görüntülerle yetindiği bir dünyada gelişiyordu. Bu durumda, görüntünün yumuşatması ya da yatıştırması, öğretmesi gerekiyordu, ama kalbi de altüst etmeliydi ve Platoncu uyum ya da klasik ölçü hiçbir yerde yeterli gözükmüyordu, aranılan amaca da uygun değildi. Çok normal olarak, azizlere tapınma, Karşı-Reform'da anlaşıldığı haliyle, barokun özgürlüğünün daha iyi çağrıştırdığı ve karşılayabildiği bir mucize ve gerçekçilik ortamıyla birlikteydi.[10]

Şatafatlı barok sanatını desteklemiş olan sivil değerler arasında, hükümdarların kendi prestijleri için gerekli ol-

10) Kesin olarak, yeni-Platoncu felsefe mantığı içinde (bkz. sözde-Denys) barok dönem, tanrısal esrara erişmek için buyrulan iki yolu izledi: ya propaganda için bir biçim ya da bir denklik veren görüntüler, veyahut gizemci yorumlara daha uygun görülen apofatik bir yaklaşım. Böylece çok kesin teolojik düşünce hem güzel sanatların gelişimini doğrular hem de mistik edebiyatın gelişimini. Hiçbir kolaylık ya da incelik yoktur, ama ruhun gücüllüklerine uyum söz konusudur.

duğuna inandıkları monarşik kurum ve lüks düşünülebilir. Bu kaygının Rönesans döneminde var olduğu ve klasisizm ruhu içinde defalarca başarı gösterdiği söylenecektir. Bu doğrudur ve Rönesans ile barok arasındaki, Rönesans ile on yedinci yüzyıl klasisizmi arasındaki bir bağa daha işaret eder. Bununla birlikte, bir servet aygıtının kraliyet görkemini kapsaması fikri, Fransa'da, İngiltere'de, İspanya'da büyük devletler oluştukça ve bunun geçici olarak cisimleştiği kurum ve kişiliğin başatlığı vurgulanmak istendikçe daha fazla istikrar kazanmıştır. Bir kez daha İtalya'ya hitap edilmiş, sanatçıları yakınında tutan ve hükümdarların saraylar yaptırmaktan, iç düzenlemelerini yenilemekten hoşlandıkları İtalya saraylarının örneği izlenmeye çalışılmıştır. Savaşlarla ve tesadüflerle dolu bir yaşamın değişikliklerine alışkın, yırtık pırtık ve kirli giysiler içinde olmayı uzun süre pek az dert edinmiş, ama bir Fransa kralının kudretine bir kez erişince Paris'te ve Fontainebleau'da binalar yaptırmanın, Louvre'da nehir kıyısında Büyük Galeri'yi düzenletmenin zevkini hemen edinmiş bir IV. Henri örneği çarpıcıdır.

Aydın bir sanat meraklısı olabilen, böyle görünmek, güzel şeylere değer vermek isteyen ve bunları edinmenin kolaylığıyla, kendi etrafında toplamak isteyen hükümdarın kişisel mizacına, kamunun genel inceliği de eklenir. Buraya kimi zaman popüler gösteri zevki ile herkesin gözü önünde sergilenen dekorun parıltısıyla kendini gösteren mutlak bir kudrete sahip olduğuna dair daha yeni inanç da eklenir. Richelieu'nün, ardından Bossuet'nin, birinin *Politik Vasiyetname*'de diğerinin *Kutsal Kitap Sözlerinin Özünden Çıkan Politika*'da, kraliyet sarayının lüksünün başkalarına kendini dayatabilecek kadar özenli olması gerektiği üze-

rindeki ısrarı nasıl etkileyici olmaz? "Görkem ve yüksek mevki harcamaları, yabancı halkların gözünde majestelerinin desteklenmesi için son derece gereklidir." Demek ki, politik yarar açısından göz kamaştırma niyeti, şatafatlı görünme iradesi[11] vardır. Böylece, Rönesans'ın ötesinde, kraliyetin şatafatlı ve görkemli görünümüyle duyarlılıkları kışkırtma kararlılığı gelişir. Bossuet, hükümdarın kişiliğinden yayılan cazibeden söz edecektir. Kralın iktidarının doğrudan doğruya Tanrı'dan kaynaklandığı, kralın tanrısal otoritenin temsilcisi olduğu ve bu sıfatla, diğer insanlara hiç gösterilmeyen saygıya layık olduğu şeklinde, Katoliklerde olduğu kadar Protcstanlarda da (İngiltere'nin I. James'i) genel kabul gören fikir de buna eklenir ve monarşi kültüne Katolik ülkelerde dinsel ayinlerin de bir anlamda bulaştığı düşünülürse kurumun etrafında gelişen olağanüstü öğeler bir araya getirilecektir.[12]

Dahası var: Monarşi ne kadar esrarengizse o kadar büyük görülür. 1648 yılında, parlamentonun ve kralın karşılıklı haklarını tanımlama yönünde Mazarin'in baskısı altındaki Parisli parlamenterler, suiistimallerini sürekli teşhir ettikleri bir iktidarı azaltma fırsatını yakalamak yerine, kutsallığa hakaret edilmişçesine köpürürler ve bunun majestelerinin gizliliğini parçalamak olduğunu ilan ederler. Bütün bunlar baroka yabancı gelebilir ama gerçekte ona denk düşer.

Çünkü, on yedinci yüzyıl monarşisini anlarken bu kutsal nitelik göz ardı edilemez. Keza bu monarşinin etrafın-

11) Bkz. R. Alewyn, *L'univers du baroque*, Paris, 1964.
12) Bkz. N. Elias, *La société de cour*, Paris, 1974.

daki duyguyu besleyebilecek şeyi de dışsal tutumlardan derleme yeteneğini burada görmemek imkânsızdır. Ortaçağ geleneğinden aktarıldığı kesin olan, ama tahta çıkışlar için, kraliyet ailesindeki evlilikler, doğumlar, yaslar için çağdaş sanatın daha göz kamaştırıcı bir şekilde sunduğu şeylere kaynak talep eden şenlikler de buradan kaynaklanır. Her bir devletin mali imkânlarına bağlı farklılıklarla birlikte, ülkelere ve tarihlere az çok uygun politik olayların akışı içinde, Avrupa'nın bütün ülkelerinde, İspanya, Fransa, İmparatorluk ve İngiltere'de bile bu monarşik görkem er ya da geç, az ya da çok eksiksiz olarak, barok tezahürlere eşlik etti.[13] Peki ya diğer toplumsal sınıflar?

Köylülerin yaşam tarzının, onları, barok sanatının ifade etmekte gayet yetenekli göründüğü dinsel duyarlılık biçimine nasıl elverişli kıldığını gördük. Daha derin bir inceleme kuşkusuz ki köylü sınıfını bir bütün olarak ele almayı engeller. Bu sınıfın içinde gruplar saptarız; bu gruplar, daha özel ya da daha bilinçli olarak, Katolik Avrupa'nın kırsal kesiminde dinsel barok sanatın gerçekleşmesine katkıda bulunmuşlardır, ama kırsal dünyanın hayalgücüne ve süslemeye dayalı bir sanata yakınlığına kesin gözüyle bakılabilir.

Aristokrasinin ve burjuvazinin durumu daha karmaşık gözükür.

13) Açılışlar, zaferler, balolar ve maskeli balolar günlük bir barokun vesilesidir ve bunlardan bize genellikle ikinci el belgeler kalmıştır. Bu gösteriş ve yanılsama oyunlarında İtalyan mühendisler tartışmasız bir ustalık sergilemişlerdi ve bu onların bütün Avrupa saraylarında rağbet görmesini sağlamıştı: Mazarin Torelli'yi Paris'e davet etmişti; Madrid'e Cosimo Lotti davet edilmişti.

Servet sahibi olan her iki sınıf da sanatçıların müşterileridir ve bir başka üsluptan ziyade bu üslubu tercih etmelerine yol açan şey onların özel ideolojilerinde haklı olarak aranmalıdır.

Dönemin genel ekonomisinin temelinde, bütün ülkelerde, toprak mülkünün gelişimi gözlemlenebilir. Gelirinin kaynakları ne olursa olsun, aristokrasi (ya da Fransa'da onunla kaynaşan ve yargıçlık görevleri aracılığıyla soyluluğa varan burjuvazi) toprağa sıkı sıkıya bağlıdır. Geniş miktarda mülk ve orman olmadan zenginlik yoktur, keza senyör olmayan ve senyör olmaktan gurur duymayan kudretli soylular da yoktur. Senyör yaşamı birçok yanıyla köylü yaşamına yakındır, aynı doğal çerçeve içinde cereyan eder ve servet farklılığına rağmen aynı kolektif tasarımlar içindedirler. Fransız taşra soyluluğunda, avcı ya da tarımcı soylu öncelikle bir kır insanıdır. Onun serveti daha yaygın olmakla birlikte ve kuşkusuz ki bazı burjuva miraslarla daha fazla güvence altında olsa da, ailelerin onurlarını bağladıkları ve dönemin zevkine uyarlanmış ve güzelleştirilmiş olarak bir kuşaktan diğerine geçen senyörlük konutlarından birini içerir. Bir mirası aktarmanın gururu, üç yüzyıl boyunca, bu toplumsal grubun duyarlılığının önemli özelliklerinden biri olarak kalır. Kötü idarelerin, müsrif oğulların bahtsızlıklarının, öngörülemez tesadüflerin getirdiği değişikliklerin çoğu zaman bu gidişata aykırı düştüğü doğrudur ve aynı mekânlarda süreklilik gösterilmesi de söylendiği kadar genel bir kural değildir, ama böyle denmiş ya da buna inandırılmak istenmiş olması, tam da en yetkin ideal buna denk düştüğü içindir. Öyle ki, senyörlükte ve toprak mülkiyetinde, hem köylü hem kraldır, çünkü vasalları üzerinde koruyuculuk ve idari bir otorite

uygular ki bu hükümdarın tebaası üzerindeki otoritesini hatırlatır ve monarşik fikrin, toprak mülkiyetinin, kalıtımsal sürekliliğin, babalık tutumunun birçok fikri senyörlük fikrinde bulunur. Burada da, bu bir hayalgücü ve duyarlılık dünyasıdır.

Bu anlamda, daha pozitif değerlere bağlı olan burjuvazinin dünyası bununla tezat halindedir. Bununla birlikte, ticaret ya da para kullanımı serveti sağladığında (özellikle de kapitalist ticari ekonominin daha fazla geliştiği ülkelerde en yüklü servetlere para babalarının sahip olduğunu düşünmek gerekir), hem nefret edilen hem imrenilen soyluluk öyle bir prestij sahibidir ki, hızla aristokrasinin yaşam tarzına doğru kayma ve onun alışkanlıklarının benimsendiği görülür. Bir olgu daha fazla dikkat çeker. On yedinci yüzyıl Avrupa'sında, görkemiyle ya da yalnızca aşırılığı ve süsleme sanatıyla barok mimari ve dekorasyona yönelik belirgin bir tercih gösteren ülkeler, kırsal ve aristokratik öğenin egemen olduğu ve burjuvazinin daha kısıtlı düzeyde kaldığı ülkelerdi. Bu koşullarda, senyörlük ekonomisi ile barok arasında, şehir ekonomisi ile klasisizm denen daha sade bir sanat arasında nedenselliğe benzeyen bir ilişki kurmamak güçtür. Fransa'nın durumu oldukça çarpıcıdır. Gerçeklikleri verebilecek tek şey olan istatistikler eksik olsa da, burjuva toplumunun orantısal olarak burada Orta Avrupa'dan, İspanya ya da İtalya'dan daha kalabalık olduğu, özellikle şehir rant ve gayrimenkullerinin oluşturduğu küçük mal varlıklarının, gereksiz harcamalara izin vermese de oradaki düşük yaşam tarzında rahatlık sağladığı kabul edilebilir. Şehirlerin burjuva müşteri çevresi için, yalnızca harcamaları asgariye indirmek amacıyla Fransız mimarisi-

nin genellikle klasik olarak adlandırılan bir soğukluk ve ciddiyeti benimsediğine de hiç kuşku yoktur. Nispi düzen ya da oranlardaki uyumla başarılı bir etki elde etmekle yetinilmiştir. Ne aşırılık ne dekorasyon vardır. Daha ileride, kimi zaman biraz kuru olan bu sadelik, "Fransız zevki"nin ustalığa ve ölçülülüğe kanıt oluşturduğu bir zarafet özelliği haline getirilecektir.

Ayrıca, Henri Focillon'un isabetli bir ifadesini tekrarlarsak, ağırbaşlı bir Fransız geleneğinin varlığı da pek tartışma konusu edilmez ve bu ağırbaşlılık içinde Calvinist doktrin, Jansenist kesinlik, görev çokluğunun yol açtığı hukuksal incelemeler çok büyük bir etki payına sahiptir.[14]

Ama Fransa örneğinin doğruladığı bu düşüncelerin genel bir değeri var mıdır? Çünkü aynı dönemde büyük şehirlerde barokun başarısı ve bu üsluptaki güzel şehir yapılarının gelişimi unutulamaz. Kuşkusuz ki, Pierre Lavedan şehir planlarının neredeyse her yerde Rönesans'ın oluşturduğu düzenli ve geometrik geleneğe sadık kaldığını ve yalnızca dekorasyonların oraya barok estetiği dahil ettiğini yakın dönemde saptamıştı. Ama düz bir yol boyunca ya da yuvarlak bir meydanın etrafında on yedinci ve on sekizinci yüzyılda hareketli fasatlar, sütunlu anakapılar, kı-

14) Jansenizm kökeninde şehirli ve burjuva bir olgu olsa da sosyolojikleştirici teoriler (bkz. L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, 1955) o zamandan beri ayrıntılandırılmış, hatta düzeltilmiştir (bkz. P. Deyon, "Perspectives et limites d'une 'sociologie' du jansénisme", *Annales ESC*, Mart-Nisan 1966, s. 429-434 ya da R. Taveneaux, *Le catholicisme dans la France classique*, Paris, 1980). Port-Royal, sanat karşısında, öncelikle dinsel, ardından rasyonalist, ikili bir eleştiri geliştirerek Fransız "klasisizmi"nin eğilimlerini bir araya getirmişti.

rık alınlıklar, çatı katları üzerinde heykelli süslemeler ya da yontusütunların desteklediği balkon çıkıntıları çoğalmıştı; bütün bir şehir ya da bütün bir mahalle barok bir nitelik edinir. Örneğin Roma, Viyana, Prag, Münih ve Güney İtalya'nın çok uzak bir köşesindeki büyüleyici Lecce. Venedik'te Rezzonico Sarayı'nın ve Labia Sarayı'nın barok niteliğini tartışmak mümkün müdür?

Kuşkusuz, ama bu barok yapıların hepsi burjuva bir faaliyete bağlı değildir. Hatta kimi zaman bu yapılar sayesinde, etkinlikleri bu inşaatlar için doğan müteahhitlere siparişler verilerek, duvar ustaları, çilingirler, demirciler, yalancımermer işçileri ortaya çıkmıştır. Feodal mülk gelirleriyle ya da saray harcamaları kapsamında inşa ettirilen Viyana ve Prag'ın soylu sarayları aristokrasinin gücünü ve politik yükseliş halindeki bir imparatorluğun hizmetinde edinmiş olduğu şanın artışını yansıtır. Ne Viyana'daki Prens Eugen'in kışlık sarayı, ne Prag'da inşa ettirilmiş olan Napoli kral naibi Kont Gallas'ınki –her ikisi de onların görkemini sergileyecekleri bir yerin hol olarak açılımını gerektiriyordu (ama bu yapılmadı)– iki şehrin burjuva faaliyetiyle ilişkiliydi. Şu da söylenebilir ki, kilisenin ve aristokrasinin büyük mülklerinin bulunduğu bir bölgenin başşehri olan Lecce'de barok karakter ile şehirli karakter bir arada değildir ve Roma'nın durumu istisna olarak kalır.

Buna karşılık, on yedinci ve on sekizinci yüzyılın deniz kıyısı şehirleri olan Cenova, Toulon ve Valencia'da, ardından Atlantik kıyısındaki limanlarda barok hayalgücü ve taşkınlık, aristokrat ve kırsal çevrelerle ilişkide olmayan deniz ticaretinin büyük gelişim gösterdiği bir dönemde kamu anıtlarının ve özel binaların dekorasyonunda ken-

dini gösterir. Zenginlik, vaktiyle ne Amsterdam'ın ne Anvers'in bu derecede kendine hak gördüğü bir görkem ve müsriflikle ifade bulur. Barokun kırsal ekonomiyle özel bağını yalanlayan denizcilik zenginliğine bağlı bu barok, iki yüzyıl mesafeden ve bir anlamda laikleşmiş olarak Tomar'ın penceresinin ruhuyla buluşur.

Son olarak, dinsel ya da kırsal bir aristokratik müşteri kitlesinin hizmetinde bile olsa, sanatçıların çoğu burjuva kökenliydi, sitelerin atölyelerinde yetişmiş, zanaatkâr bir çevreden geliyorlardı. Yaratıcı hayalgücü özgürlüğü onları gruplarının genel kısıtlamalarından daha rahatlıkla serbest bıraktığı için, barok sanatın süslediği dinsel ya da senyör ideolojilerinin yorumcuları olmuşlardı. Bununla birlikte, yalnızca plastik sanatlar değil, yazılı eserler de dikkate alındığında ve daha genel olarak yaşam tarzına bakıldığında, bir analiz ve gözlem edebiyatının geliştiği, soyut akıl yürütme yeteneğinin, kişi için genel ve tatminkâr bir hakikat kaygısının daha büyük önem kazandığı ve klasisizmi hazırladığı ülkelerde burjuva öğelerin başatlığını kabul etmekten kaçınamayız. Yine de, nüanslara dikkat etmemiz gerekir. Bu edebiyat disiplini, gerçeğe yatkın olanı gerçekle uyumlu kılmak için, hayalgücüne akıl yürütme ya da deneyle egemen olmak için tartışmalar yoluyla yavaş yavaş kendini kabul ettirdi. Eserleri bir anlayıştan diğerine geçişe tanıklık eden yazarlar elbette burjuvaydılar.

Klasik idealin artan kesinliğiyle ilişkili türlerin gelişim tarihini dikkate almak gerekir. Bu durumda, burjuvalık durumu ile barok zevk arasında *a priori* uyumsuzluk olamayacağı sonucuna varılır, ama üsluplar kendi doğalarının ve amaçlarının bilincine net bir şekilde vardıkları ölçüde,

burjuva toplumlar ölçüyü ve düzeni tercih etme eğilimi gösterirler, özellikle aristokratik ve toprağa bağlı olanlar ise barok hayalgücünden ve özgürlükten yana eğilim gösterirler. Böylece, Avrupa iki gruba bölünür: Birinde akıl yürütme ve soyutlama anlayışı egemendir; diğerinde ise hayalgücü ve duyarlılık daha fazla gelişir.[15]

Bu eğilimler, klasisizmin içsel yoğunluğunu ve dengeli özelliklerini gösteren plastik sanat biçimlerinde ve edebiyatta ya da mimari anıtlarda ifade bulduklarında, dinsel binaların dekorasyonu, barokun özenli ya da naif incelikleriyle süslü bir folklor, iki üslup arasındaki çelişki, insanları, her birinin doğası gereği diğerinden derinden farklı bir dehadan kaynaklandığını kabul edecek ölçüde şaşırtmıştır. Aslında olaylar hiç de böyle cereyan etmemiştir. Bu kısa analizde belirtilen faktörlerin her biri, ille de bir ülkedeki üslubun özel başarısına yol açmasa da, eşitsiz bir şekilde, ona daha fazla destek ya da daha fazla çekince hazırlıyordu. Özellikle, tarihsel koşullar –hem ekonomik, hem de politik, dinsel ya da toplumsal koşullar kastediliyor– bunun gelişimini belirlemiştir ve modern Avrupa uygarlığına tinsel zenginliğinin tanıklığı olarak kalan heyecan verici çeşitliliği getirmiştir. Bu sıfatla da, onu inceleyenlerden, bütün ifadelerine saygıyı ve bütün mesajlarının niteliğine açık anlayışlı bir sempatiyi talep etmektedir.

15) Aristokratik etik *varlığa* dayalıdır: insan doğduğu gibidir; benliğin kahramanca olumlanmasına ve gösterişçi biçimlere duyulan eğilim buradan kaynaklanır. Burjuvazininki ise *yapım* dünyasıdır; birey ancak kendi (ekonomik, hukuksal ya da entelektüel) faaliyetiyle vardır: çok dışsallaşmış bir dinsel aygıt yerine bilincin kapalı dünyasını koymayı tercih eder.

İKİNCİ KISIM

BAROK DENEYİMLERİ

I. Bölüm

İTALYA'DA BAROK

On yedinci yüzyılda Roma'da gelişen ve barokun en başarılı örneklerini gösteren sanat, kaynağını Vignola (ö. 1573) ve Palladio'nun eserlerinde yorumlanan ve belirgin nitelik kazanan Rönesans doktrinlerinden alır, ama temel esini dinsel yenilenmede, sarsılmaz gözüken tinsel ve politik başarılar karşısında papaların duydukları heyecanda, sonuç olarak, restore edilmiş bir Hıristiyanlık başşehrine heyecan verici bir güzellik katma isteklerinde yatmaktadır. *Roma triumphans.* Adı anılan teorisyenlerin düzenli ve klasik –olsa olsa Venedik'teki Redentore'nin içi gibi ustaca düzenlemelerde yumuşatılmış– bir sanat öğrettikleri söylenecektir. Ama onların eserleri barokların kullandıkları bütün öğeleri tavsiye eder ve bunların icat edilmesini önerir: Sütunlar, kesintiye uğrayan alınlıklar, elips düzlemler, değirmi yapılar ve kubbeler. Yoğun dekoratif etki peşindeydiler: Görkemli bir gösterişten

hoşlanıyorlardı. Onların ardılları da yeni ve şaşırtıcı etkiler yaratmak için daha fazla ustalıklı bileşimlere başvuracaktır.

Sixtus-Quintus'un, III. Paulus'un, XV. Gregorius'un, VIII. Urbanus'un, X. Innocentius'un, VII. Alexandrinus'un önemli papalık dönemleri, yetmiş yılı aşkın süre boyunca, Rönesans'ın sanat hamisi papalar geleneğini sürdürdü.[1] Papalığın maddi kaynaklarını kullanarak ya da kardinallerin ve tarikatların vakıflarını teşvik ederek, hayranlık verici nitelikte dinsel ve sivil, büyük bir sanat hareketine yol açtılar.

Bu hareket, Domenico Fontana'nın Santa Maria Maggiore'deki dekorasyonuyla, San Pietro Meydanı üzerinde dikilitaşın güçlükle dikilmesiyle, Laterano'daki San Giovanni Benediksiyon *loggia*'sının inşaasıyla başlar.

Bir tür olumlu rekabet içinde kilise inşaatları birbirini izler. Her biri özgün bir biçim alır. Aynı yönlendirici ilkelere başvurarak olası en fazla çeşitlilik elde edilir. Mimari kaygıların kozmik sembol niyetiyle birleştiği kubbeler bu şekilde çoğalırlar: Hem birbirine yakın hem de birbirine benzemez, küresel, yumurtamsı, tonozlarla bölümlere

1) Dolayısıyla, 1527 talanının sonuçlarını kesin olarak ortadan kaldıran *Roma'nın İkinci Rönesansı*'ndan söz etmek abartılı olmaz. Kardinal Maffeo Barberini'nin, daha sonra VIII. Urbanus'un hükümranlığı döneminde bu eğilim doruğa çıkar: Bernini'in dostu, Galileo ile Campanella'nın aydın koruyucusu, şair ve Cizvitlerin eski öğrencisi, Bernini, Borromini ve Pietro da Cortone'nin çalıştıkları Barberini sarayı, İtalya'da *ingegni* olarak bulunan herkesi bir araya getiren parlak bir entelektüel merkez olur, Floransa yakınlarındaki Careggi'de Muhteşem Lorenzo'nunkiyle az çok kıyaslanabilir bir tür Akademi olur.

ayrılmış, kubbe kasnaklarıyla az ya da çok yükseğe taşınmış, kubbe fenerleriyle kesin olarak hafifletilmiş ve San Pietro'nun yüce yüksekliğine tuhaf bir şekilde eşlik eden kubbeler. Fasatlar da aynıdır. Birbirlerine yakın, iki katlı, bezeme kıvrımlarının birleşmeleriyle, en geniş yollar boyunca dikilmiş ya da dar sokakların karmaşasına karışmış üçgen alınlıklarıyla daima düzenli bir karşılıklılık oluştururlar. Böylece, kimileri "yenilik yapan", kimileri "arkaikleştiren" ama hepsi de özgürlük kadar zevk de doğuran mimarların verimli ustalığı ortaya serilir. Carlo Maderno (1556-1629), Domenico Fontana'nın yeğeniydi. Kendi ekibine genç bir akrabasını almıştı. Gelecek yıllarda Borromini olacak bu şahıs gerek soy zinciriyle gerekse etkinlikleriyle iki grup ile iki dönem arasındaki geçişi belirleyecektir. Sütun kullanımıyla ve uzamı yorumlamasıyla bir keşif değilse de, bir yenilik yapma şerefi Maderno'ya düşer: Çıplak yüzeyler azalmıştır, duvarlar nişlerle ve heykellerle kaplanmıştır[2] (örnek: Sainte-suzanne, 1603). Pietro da Cortona (1590-1669), Forum'daki San Luca'nın ve Santa Martina'nın fasatlarına verdiği hareketle çukurlaştırılmış ya da kontrastlı fasatlar temasını başlatır ve bu da iki yüzyıl boyunca barokun en sevdiği temalardan biri olur.

Bütün bu dönem boyunca ana şantiye özellikle Roma'daki San Pietro olarak kalır. Michelangelo'nun düşüncesi burada her zaman egemendir. Ana uzamın ve kubbenin görkemliliği fikri onundur (1593 yılında Giacomo

2) Gölge ve ışıkla daha iyi oynamak ister gibi, sütunlar ve dışa çıkıntı yapan yarımayaklar, çıkıntıların öneminin artması.

della Porta tarafından gerçekleştirilmiştir), ama ilk plan değiştirilmiştir. Maderno, Yunan haçı biçimindeki güçlü tapınakla, iki yan sahınlı bir sahının üç kemer gözünü bir anlamda yan yana koyar. Kiliseye fasat olarak yarımayaklı ve sütunlu bir saray vererek bütünü tamamlar. Merkez *loggia*'sı, *urbi et orbi* kutsama duaları için çerçeve olarak hizmet eder. Ama bu güzel projenin tamamlanması (1612) henüz bütün bazilikanın tamamlanması değildi. Ön kısımda ölçülere uygun bir yer düzenlemek, içeriyi dekore etmek gerekiyordu. On iki yıl sonra sunak tepeliğinin yapımına Bernini kalkışır.

Anılan adlar, tek başlarına, Roma'da çalışan ekiplerin zenginliğini vurgulamaktadır. Rönesans geleneği içinde, sanatçıların çoğu tek bir ifadeye bağlı kalmıyorlardı: hem mimar, hem heykeltıraş, hem ressam olmak durumundaydılar. Kasıtlı bir tercihin ötesinde, sipariş koşulları da çoğu zaman onların uzmanlaşmasını belirliyordu. Roma mimarisi zarif ve katı bir manyerizme hâlâ sadıktı (San Pietro'nun kubbesinde Cavalier d'Arpino'nun işçiliği) ve bu dönemde Kardinal Farnese Bologna Akademisi'nden üç ressam getirtti: Venedik ve Parma örneklerine vâkıf Carracci'ler. Farnese Sarayı'nı süsledikleri mitolojik freskolara yeni bir sanat görünümü vermeden, Roma'da, kiliseler için olduğu kadar özel mülkler için de büyük kompozisyonlardan alınan zevki ortaya çıkardılar. Guido ile birlikte Guercino'nun Rospigliosi ile Ludovisi gazinosunun tavanlarına yaptıkları baştan çıkarıcı süsleme buradan kaynaklanır: *L'Aurore*'un incelikli zaferleri. Büyük uzamları döşeme zorunluluğuyla karşı karşıya kalan dinsel resim, kutsama ya da şehit sahneleri için neredeyse

devasa oranları benimsedi. Desen, renk uyumu, görkem ya da derin duygu bakımından güzel nitelikler ortaya çıkar. Örneğin, Domenichino'nun *La Comunione di San Girolamo*'sunda yaşlı âlimin pek zayıf bedenini mayasız ekmeğin karşısında doğrultan ve ele gelir kılan şey, yanındakilerin yardımından ziyade inancın coşkusudur. Bu resim çoğu zaman tumturaklı görülmüştür.[3] Bununla tezat halinde, daha az bilgece, sanatçının formasyonunun eksik ya da eşitsiz olduğunu ortaya koyan Caravaggio'nun eseri gizliden gizliye bir tutkuyla ve dâhice bir esinle titreşir. Bununla birlikte, o da baroktur; bu popüler insancıllığın çok yaygın olduğu o dönem Roma'sının hakikatinden ve anlayışından ayrılamaz. Caravaggio da bu yüz ve vurguları İncil'deki kişilere vermiştir. San-Agostino'daki *Madonna dei Pellegrini*, San Luigi dei Francesi'deki *Saint Mathieu*, *La mort de la Vierge* (Louvre) güç beğenir ve âlim kişileri şoke edebilmişti. "Işık ile gölge arasındaki çatışmayı" herkesten daha iyi hatırlatmasından başka, resim sanatına bağımsızlığın ve hakikatin hayranlık verici örneklerini sağlayan da odur. Onun tarzı,[4] rakipleri olan

3) Carracci'lerle birlikte *Seicento* resminin ilk eğilimi kendini gösterir; manyerist yapaylığa karşı doğaya geri dönüş ideal ve kusursuzluk kaygısı içindeki bir kültürle kendini gösterir. Klasisizme götüren ve Poussin ile Lorrain'in benimseyecekleri yol budur.

4) Sanatı dünyayı tanımanın bir aracı olarak gören (bkz. Vinci) Klasik Rönesans fikirlerinden tam bir kopuş: on altıncı yüzyıl sonu entelektüel krizinden ve uzlaşmasız bir şekilde nedenlerini tartışma konusu etmesinden sonra, Caravaggio öznelliğe geri dönüş gerçekleştirir. Tutku ve duyumlarla sınırlı kalmak ve fikri göz ardı etmek: Önem taşıyan şey artık temsil edilen şey değil, temsil ediliş tarzıdır.

Carracci'lerin disiplinlerine varana dek etkili olmuştur. Böylece Roma'yı oluşturan şey yalnızca San Luca Akademisi değil, yabancı ziyaretçilere sunduklarının derin çeşitliliğidir: Antik eserlerin, birçok okulun eserlerinin varlığı, bütünü aydınlatan ışığıyla, şehir, resim yapmanın, yani görmenin ve düşünmenin öğrenildiği en yetkin yerdir. Bir Roma evresinin en büyük ressamların yetişmesi için zorunlu olması, Rubens, Velázquez'in buraya gelmeleri, barok dönem Roma'sının klasik ressamlarının –Poussin, Le Lorrain– kendilerini en rahat hissettikleri yer olması ve sabit konutların burada bulunması böyle açıklanır. Aynı zamanda, çok özel nitelikte bir diğer ressam, kahramanlık sahneleriyle değil, hayal sahneleriyle kendini göstermiştir ve bunların göksel hayaller olduğu söylenebilir. Gesù'nun dekoratörlüğünü yapan Baciccio (Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709) ile başlar ve yüzyıl sonunda Venedik etkilerini yeniden içine alan, Aziz Ignatius'un bütün kubbesini kaplayan ve kilise mimarisinin ustalıklı bir göz yanılmasıyla sürdüğünün ve Parma kubbeli Correggio'nunki gibi bir gökyüzü perspektifine açıldığının görüldüğü büyük bir kozmik kompozisyonla bir başyapıt gerçekleştiren P. Pozzo[5] (1642-1709) ile gelişir.

Ama Romalıların hakimiyeti mimaride 1630-1680 arasında eşsiz iki mimar ile heykeltıraşın varlığıyla kendini gösterir: Bernini (1598-1680) ve Borromini (1599-1667). İkisi de Romalı değildi. Bernini Floransalı babasıy-

5) Büyük barok resmin sonraki gelişimine referans olacak önemli bir perspektif kitabının yazarıdır.

la Napoli'den gelmişti; ailesi Madernolu olan ikincisi ise İtalya'nın göller bölgesinde doğmuştu. İki farklı, neredeyse zıt mizaç; öyle ki, onların manevi takipçileri barok içinde iki ayrı aile, hatta iki üslup oluşturmuştu, ama her ikisi de görkemli Roma'ya ayrılmazcasına bağlıydı.

Bernini yaşadığı dönemde ikinci Michelangelo olarak ünlenmişti.[6] Onda anıtsallık, kuvvetli bir hayalgücü, epik bir büyüklük esini, Rönesans'la sıkı bir akrabalık vardır. Buna karşılık, yüceliğe daha az yakın olan Borromini daha fazla bir inceliğe, güç ve yaratıcı canlılığa sahiptir. Bu onu şaşkınlık verici cüretkârlıklara yöneltir, rokokonun rafine hali ve aşırı zarafeti sanki bundan kaynaklanıyor gibidir. Hiç kuşku yok ki, onlar olmadan ne Londra'daki Saint-Paul ne de Fischer von Erlach'ın baroku, ne de Avusturya, Bohemya ve Bavyera'daki manastır sanatları hayal edilebilir. Bu da iki ustanın önemini ölçmeyi sağlar. Ama her ikisi de, özgün Romalılar olarak, bir Latin inceliğine ve duyarlılığına sahip ve çok kesin bir zevk sahibi (rakipleri bunu asla kabul etmeyecektir) olduklarından, bayağılık tehlikesine onlar değil, sürpriz ya da yenilik etkisini yalnızca hüner zevki için aramış sanatçılar düşecektir.

Her ikisi de şairdir ve bu sıfatla yaratıcıdırlar, ama Bernini büyüklüğe, perspektiflerdeki görkeme hayranken, Borromini eser vermekten ziyade esin vererek, daha az anıtsal, malzemenin ağırlığını unutturacak, kendi mimarisini yontacak kadar usta biridir. Her ikisi de kendileri gibi kalarak Rönesans öğelerinin barok yorumunun başarısına

6) Onun evrenselliğine sahipti: Onun da ressam, şair, görkemli şenliklerin ve teatral temsillerin dâhi sahneleyicisi olduğu unutulmaktadır.

katkıda bulundular, Palladio ile Vignola'nın ilkelerini aşırı sonuçlarına kadar geliştirdiler: eğri çizgi, elips düzlem, kubbeler, şişkin ve çıkıntı fasatlar, düzlem ve hacim yorumlamaları; içbükey ile dışbükeyin karşılıklılığı ve sağlamlığın, hareketin yumuşatıldığı her yerde ışığı ve rüzgârı taşın içinde yakalama ve tutma sanatı.

Bernini ise daha genel bir şöhrete sahiptir, çünkü dönem dönem sürmüş çalışmalarla San Pietro'nun tamamlanmasını ona borçluyuz: önce 1632-1634'te tavanlık; sonra, X. Innocentius döneminde sahının kemer gözlerinin ve payandalarının ustalıklı dekorasyonu, bunların kubbe dayanaklarının duvarlarına gelip dayanan muhteşem bir galeriye dönüştürülmesi ve bu dayanakların da bir sütunlar çerçevesi içinde büyük bir resim motifiyle maskelenmesi; son olarak da ana apsiddeki anıt: San Pietro'nun kutsal kalıntıları. Modern mimarinin doruklarından biridir bu.

Bazilikanın en anlamlıları arasına mezarları da ekleyelim: VIII. Urbanus'un (1647) ve daha patetik olarak VII. Alexandrinus'un (1672) mezarı, yüksek mevkideki bu papazlardan birini otoritesinin zirvesindeyken, diğerini ibadet ederken dinsel bir saygı içinde yakalayan Ölüm'ün simgesi olan iskeletlerle birlikte görülür. İçerisi için de durum aynıdır. Ama dışarıda San Pietro bir anlamda kendisine uygun düşen çerçeveye yeniden yerleşmiş olur: elips şeklindeki sıra sütunlar, uzamın iki kanadını çevreler ve sekiler üzerinde bir sıra heykel görülür.

Bernini, kusursuz oranları ve renkli mermerden dekorasyonu binayla bütünlük oluşturan küçük kilisesi Sant'Andrea al Quirinale'yi kendi mimarisinin gözde eseri

olarak kabul etmektedir.[7] Heykeltıraş, barok heykelciliğin kuşkusuz en güçlü görüntüsünü vermiştir: *Azize Teresa'nın Vecdi*, bir tarihçi kesinliğiyle, azizenin hikâyesini bize aktardığı vecd sahnesini mermerin içinde ifade eder ve izleyiciye neredeyse rüzgârın esişini bile hissettirir.

Onun dinsel mimari eserlerinin (*L'Estasi della Beata Ludovica Albertoni*, *Angeli di Ponte S. Angelo*) dindışı karşılığı da vardır. Gençlik döneminin Attika zarafetindeki *Metamorfosi di Daphne*, olgunluğun sınamaları içinde *Verità svelata dal Tempo*'nun dokunaklı alegorisi, ardından krallık heykelleri (*Visione di Costantino*, *XIV. Louis*) ya da şaşırtıcı gerçekçilikteki portreler: VIII. Urbanus'un, Kardinal Borghese'nin, XIV. Louis'nin (Versailles'daki Diane Salonu'nda) büstleri ve çeşmeler (bunların en görkemlisi, Dört Kıta'nın ırmaklarının kozmik sembolüyle Navona Meydanı'ndaki çeşmedir).

Borromini, daha kısa meslek yaşamı boyunca, iç düzenini yenilediği Laterano'daki San Giovanni'de, kubbesi ve spiral ışık bacasıyla muhteşem şapeli inşa ettirdiği Sapienza'da, meleklerin çalıştırdığı söylenen pencereli çan kulesinin yaratıcısı olduğu Sant'Andrea delle Fratte'de, bir paravan gibi açılıp kapanan hareketli ve sevimli bir fasatla donattığı Propaganda'da çalıştı. Ama başyapıtı, meslek yaşamının başında ve sonunda (iç mekân 1638; fasat 1667), San Carlino denen kilisedir. Burada, kiliseden ziyade şapel olan bu yerin tek sahınında, sütunların oyunu duvarların dalgalanmasını izler ve bir çekmece gibi eşelenmiş fasat,

7) Bütün olarak on sekizinci yüzyıl rokoko mimarisinden bazı eğilimler elbette göstermektedir.

pencereli çan kulesinin dibinde yükselir. Eğik çizgi ustası olan Borromini bu çizgiyi dua yerinin fasatında, daha sonra da Sant'Agnese'ninkinde kullanacaktır. Bu kilisenin yumurtamsı kubbesi ve kuleleriyle belirginleşen kilise tipini barok mimarlar Avrupa'da yayacaklardır.[8]

Sonuçta iki sanatçı sivil mimari için de çalıştılar. Her ikisi de Barberini Sarayı'nda, Bernini Chigi-Odescalchi Sarayı'nda ve Quirinale'de, Borromini Spada Sarayı'nda çalıştı. O dönemin Roma konutuna Rönesans dönemi Floransa sarayının sahip olduğundan daha az ağırlık, Palladio villasından daha az seçkin incelik, Venedik Sarayı'ndan daha az derinlik verdiler, ama çıplak uzamların, dekorlu pencerelerin işlevsel uyumu ile sütunlu anakapıların, yarımayakların ve tırabzanların görkemli aygıtı arasında erişilen dengeyle özgün bir soyluluk ve süsleme niteliği sağladılar. Kuşkusuz ki, barok dönemin Roma sarayı Capitole'den ve Laurentienne'den türemiştir, ama burada kullanımındaki hoşluk ve yaşama zevki gibi daha sevimli bazı şeyler de vardır. Nihayet, bu sivil mimarinin dinsel mimariden daha az yüreklilik gösterdiği kabul edilse de, ne tinselliğin zaferini ifade etmek zorunda olduğu, ne de başka bir dünyanın imgesini canlandırmak zorunda kaldığı düşünülebilir.

8) Michelangelo'nun örneğini izleyerek cesaretle yenilik yapma meziyeti Borromini'de görülür; papalık Roma'sının yeniden bulunan büyüklüğünü ve gücünü ifade etme meziyeti Bernini'ye aittir: Bu özellikler XIV. Louis tarafından sanatçının Paris'e davet edilmesine aykırı değildir (1665). Borromoni için bkz. G. C. Argan, *Borromini*, Paris, Les Éditions de la Passion, 1996.

Roma, özünde, rokokoyu pek tanımamıştır.[9] Bununla birlikte, Sardi'nin Sainte-Madeleine'i (1735) belki de bunun örneği olacaktır; keza Aziz Ignatius'un önündeki, XVIII. yüzyılda hayal edilmiş oluklu, şaşırtıcı küçük meydan da böyledir. Bernini ile Borromini'nin çağdaşı olan mimar ve heykeltıraş ekipleriyle –Rainaldi'ler, Lunghi'ler, Algardi, Duquesnoy, Mocchi– kıyaslandığında, hem sayı hem de nitelik bakımından, 1680 yılında seksenli yaşlarında ama yaşlanmadan ölen Bernini'yi izleyen dönem, yetenek bakımından daha az zengin gözükür. Yine de tartışmasız ustalar ortaya çıkmıştır: Carlo Fontana, Vanvitelli, Fuga (Santa Maria Maggiore) çok güzel eserler verirler ve unutulmaz Trevi Çeşmesi, ustanın kendisine atfedilen Bernini geleneğini gayet iyi şereflendirmektedir. Ama büyük yaratıcı dönem geride kalmıştır: *seicento*'nun coşku ve heyecanını hangi akademik soğukluğun durdurduğu bilinmemektedir. Ruh artık aynı ruh değildir: Papa XI. Innocentius'un sadeliği, on sekizinci yüzyılda papalığın güçlükleri, papalık devletlerinin çökmekte olan ekonomisi, zengin yolcuların –turistler; yoksa hacılar değil– Kutsal Şehre getirdikleri felsefe ve inançsızlık anlayışı ve *Azize Teresa* karşısında Brosses'un başkanının alayları yeterince açıklayıcıdır ve bunların hepsi, bir kuşaktan diğerine, cazibeyi yok etmeye katkıda bulunur.

İtalyan baroku Roma'nın tek baroku değildir. Bütün yarımadada bu zenginlik ve parlaklık üslubu hayranlık verici başarılar kazanmıştır. Aralarına katıldığı Rönesans

9) Roma barokunun görkemi (*gravità*'sı), bir anlamda, ön planı süslemeye önem veren hafif ve zarif rokoya geçişi engeller.

anıtlarıyla ya da manyerizmle hiçbir yerde tezat içinde görülmez. Soy ilişkisi, akrabalık açıktır. Bununla birlikte, Roma'daki özel koşullar diğer İtalyan şehirlerinde, ne şenliklerde ne de Petrus'un ardılının konutunda görülse de, Karşı-Reform'un genel ruhu mevcuttur. Barokun en özgün mimarlarından biri olan P. Guarini (1624-1683) İsa'nın Kefeni için Torino'da bir şapel yükseltir, bir veba salgınının ardından Venedik'teki Büyük Kanal'ın ağzında Nostra Signora della Salute'ye anıtsal bir tapınak yükseltmeye karar verir. Deniz şehirleri olan Cenova ve Venedik'in zengin soyluları, küçük İtalyan devletlerinin prensleri, Parma'da Farnese'ler, Modena'da Este'ler, Mantova'da Gonzague'ler Rönesans'ın sanat hamiliği geleneklerini üstlenirler ve kendi konutları için Roma'daki süslemelerinin prestiji yücelttiği üslubu benimserler.

Napoli'de ve İspanya'ya bağlı bütün bu krallıkta, kral naipleri, zengin soyluluk (yoksul ve muhtaç durumda olan bir soyluluk da vardır ama onun da aristokratik gururu aynı ölçüde ateşlidir), dinsel mezhepler on yedinci yüzyılda bir müşteri çevresi oluştururlar. Roma'da olduğundan daha az kalabalık ve daha az faal olmakla birlikte, zevkleri kararlı bir şekilde büyük dekoratif bütünlüklere yöneliktir. Yarımadanın Doğu ucunda, Puglia'daki Lecce çok tuhaf bir başarının yeri olur. Böylece bütün İtalya'da[10] barok eserler yayılır ve bazılarının prestiji, yüzyıl sonunda ve bir sonraki yüzyılda, İtalya'nın çok ötesinde ışıldayacaktır.

10) Noto bir yana, Sicilya'ya, Siracusa'ya (bkz. katedral) ve Palermo'ya (Santa Anna) dek.

Torino'daki büyük isim P. Guarini'dir. Chieti Tarikatı'na mensuptur. Tarikatın amacı, dinsel ibadeti mümkün olduğunca fazla sayıda görkemli yapıtla çevrelemektir; ışıklarla, çiçekler ve ezgiyle ayinlere bir mucize ve olağanüstülük cazibesi verebilmektir. P. Guarini, Borromini'nin okulunda yetişmişti. Paris'e gelir ve orada, Seine'in sol yakasında değirmi bir kilise inşa eder: Sainte-Anne-la-Royale. Kilisenin günümüzde yok olmuş olması üzüntü vericidir. Aynı zamanda bir matematikçiydi ve çizgilerin oyununa ve güçler bileşimine özel bir ilgi duyuyordu. Fransa'da, onun döneminde eleştiri konusu olan gotik zenginlikler onu ilgilendirdi ve o da bu sözde barbarlığın mimari bilimi açısından içerdiği özelliği anlayan ender kişilerden biri oldu.

1666 yılından itibaren Torino'ya yerleşti. Katedraldeki İsa'nın Kefeni şapeli, San-Lorenzo Kilisesi (1668-1687), manyerizmin ve ışıl ışıl parıltıların bütün inceliklerini anıtsal bir etkiyle birleştiren eklektik eserler olarak analiz edilir. San-Lorenzo'nun çizimi son derece karmaşıktır, şapellerinin bileşimleriyle birlikte merkezi planlı olduğu sanılan bir bütün oluşturur, şişkinlikler ve geri çekilmelerle kontrastlar elde eder, kulis etkisi yaratır –ki Palladio bunu daha önce de kullanmıştı–, kubbeler ve kemerler birbirini izlemişti; Göller İtalya'sında yaygın olan üçlü pencereyi kürsülerde yeniden kullanmıştı; bezeme kıvrımlarla, pencere delikleriyle, bezek kordonlarıyla oynamış, kubbe tavanlarını iç içe geçmiş sarmaşıklarla kesiştirmiştir. Guarini, Hildebrandt üzerinde derin bir iz bıraktı. Viyana'daki Maria-Treu Kilisesi ve Avusturya memleketlerindeki başka birçok kilise, San-Lorenzo'dan daha az canlı ve daha az incelikli olsa da onun örneğine bağlanır.

P. Guarini'den bir kuşak sonra gelen ve bir mücevhercinin oğlu olan, Messina'nın taşkın dekoru içinde eğitilmiş, sonra Roma'da Carlo Fontana'nın eğitimiyle sakinleşmiş Juvara'nın (1678-1736) eseri, Borromini'nin geleneğindense Bernini'nin geleneğine bağlanır. Şehrin dışındaki bir tepenin üzerinde yükselen ve Torino'nun kurtuluşunun anısına adanmış Superga Bazilikası, bir ülkeden diğerine kendini gösteren Batı Avrupa'nın büyük anıtlarından biridir: Kubbelerinin ve sütun dizilerinin karşılıklılığı, monarşik büyüklüğün ve zarafetin görkemli teması üzerine varyasyonlardır. Madama Sarayı'nda görkemli düzende tek bir köşk inşa edilmiş olup, bunun şehrin merkezinde bu şekilde bulunması şaşırtıcıdır. İyice incelendiğinde, Versailles'ın izleri fark edilir: Park üzerindeki Mansart'ın fasatından çalınmış gibidir. Juvara'nın on sekizinci yüzyıl başındaki ünü, elli yıl önce Bernini'nin ününe erişmişti. Portekiz'e, İspanya'ya çağrılıyordu ve İspanya'da, V. Philippe'in ricası üzerine, Alcazar'ın yeniden yapımı için planlar sunarken öldü (1735).

Juvara'nın aslında eklektik olan barokuyla Pierre Puget'nin heykelleri arasındaki bağı, Bernini'nin prestiji ve dehası oluşturur. Cavalieri'nin heykellerine verdiği güç ve hareketin anısı Cenova'da Pierre Puget'nin ve öğrencilerinin eserinde yeniden ortaya çıkar. Her zaman daha güçlü ve zengin olan Cenova,[11] on yedinci ve on sekizinci yüzyılda, Alessi'deki Santa Maria di Carignano'nun zaten

11) Kasvetli ve dramatik dünyası ile ışık kontrastları, Caravaggio'nun açtığı bu yol üzerindeki sonuncu örneklerden birini oluşturan ressam Alessandro Magnasco (1667-1749) burada doğmuştur.

yüceltmiş olduğu ve iç dekorların refahından hoşlanan şehir dekoruna yeni barok saray ve kiliseler ekler.

Venedik barokunun özelliği başkadır: Hatta bir Venedik barokunun varlığı bile tartışma konusudur ve bu türden bir tartışma, "barok" sözcüğüne atfedilen anlama göre değerlendirilir. Kronoloji dikkate alınmadan, genel anlamda barokun bu prestijli dekorun bütününe daha uygun olduğu başka yer dünyada pek azdır. Ama eğer tarihlerle ilgilenilirse, Palladio ile Sansovino'nun devamcısı Scamozzi'nin henüz bir barok olmadığı doğrudur. Ama on yedinci yüzyılda Venedik'in özel bir şenlik ve müzik ortamıyla tanışmış olması ve Avrupa'nın bütün bir barok ortamının bundan esinlenmiş olması çok önemlidir. Venedik'in çok sayıda tiyatrosunda, hareketli dekorlu piyesler, yeni bir türdeki operalar (müzikli dramlar), enstrümantal müzikteki gelişmeler her türden kalabalık bir personelin hizmetlerini gerektiriyordu. Eşi görülmemiş bir teknik yeteneğe ve zevk inceliğine erişen bu gösterilerin sunumuna eşlik ederek, hepsi de o dönemde Venedik uygarlığını bir tercih ve sanat deneyimi yapmaya katkıda bulundu. Bu deneyim olmadan on yedinci yüzyıl Avrupa'sında, İtalya, Fransa, İspanya, Avusturya'daki saray şenlikleri hiç bu kadar cazibe ve etki taşımazdı. Monteverdi, Cavalli, daha sonra da Vivaldi gibi büyük bestecilerin adlarıyla sınırlı kalmak, icracı ve katılımcı kaynayan bu dünyayı unutmak, fazlasıyla kurulaştırmak ve haksızlık olur.[12]

12) Bkz. Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque*, Paris, 1982, ve özel olarak: M. Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien*, Paris, 1931; S. T. Worsthore, *The Venitian Opera in the XVII-th Cent.*, Oxford, 1954.

Venedik, herhangi bir şehirden daha çok, Rönesans geleneğini sürdüren ve gençleştiren on yedinci yüzyıl İtalyan *festa*'sının atölyesiydi. Şunu da unutmamak gerekir ki, bütün sanatçılar Venedik'te doğmamışlardı ve çoğu da yaşamı boyunca orada kalmamıştı. Avrupa barokuna büyük katkısı öncelikle dindışı biçimde, ama, kutsal müzik düşünüldüğünde, aynı zamanda dinsel biçimde de görülür.

1630'lu yıllardan itibaren, Scamozzi'nin atölyesinde yetişmiş olan Balthazar Longhena (1598-1682) barok mimarinin büyük bir eserini gerçekleştirdi. O, Salute'nin, San Giorgio Maggiore'nin iç merdiveninin, Pesaro ve Rezzonico saraylarının yapımcısıdır. Onun sivil mimarisi bilgi ve zekâ eseridir: zarafetle gücü birleştirir. Ama cüret ve yenilik, 1631-1687 arasında, veba salgınlarından sonra *Vierge de la Santé* anısına inşa edilen Salute'yle birlikte görkemli bir hal alır. Gezinti yeriyle birlikte bir sekizgen olan merkezi plan, gerçek tapınağın devasa giriş bölümüdür: Değirmi koro alanı, apsidiyollere dek uzanan çapraz sahının ötesine dek gider. Dış görünüm çizimin karmaşıklığını ifade eder; sekizgenin yüzlerine ana kapılar denk düşer, merkezdeki sütunlar arasında kalan bu kapılar muhteşemdir, yanlardakiler daha sadedir ve Palladiyen niteliktedir. Sekizgen bir kubbe kasnağı, merkez bölümünün üzerinde, taştan geniş kubbe tavanını destekler; daha az büyük olan bir başka kubbe tavanı koro alanının üzerindedir ve pencereli iki çan kulesinin gözetimindedir. Devasa bileşimin ayrıntısı içinde, San Giorgio Maggiore ve Dedentore'nin öğeleri büyütülmüş olarak karşımıza çıkar. Bütünsel etki görkemlidir. Salute'nin etkisi, elli yıl sonra, Viyana'daki güzel Fischer von Erlach Kilisesi'nde, Karlskirche'de görülür: Aynı

merkezi plan anlayışı, bu kez elips şeklinde, tapınak yerini ikinci binaya atar; aynı dış kapılar yan şapellerde görülür. Bu istisnai büyüklükle kıyaslandığında diğer kiliseler aynı özgünlüğe sahip değillerdir. Bununla birlikte, halkalı sütunların ritmiyle ve zengin dekorasyonunun aşırılığıyla San Moïse'in fasatı (Tremignon, 1668), sütun çiftlerinin ve nişlerinin güçlü ve zarif kopyalarıyla birlikte Santa Maria Zobenigo'nun fasatı, gri ve beyaz iç mekânı daha sonra Tiepolo tarafından dekore edilmiş olan Jesuate'lerin devasa düzeni (Massari, 1725); bütün bunlar on yedinci ve on sekizinci yüzyıl barok dini mimarisinde Venedik'e düşen payın iyi örnekleridir. Cizvitlerin kilisesi Rossi'ye (1729) de özgün bir yer verilmelidir. Fassoretto'nun ünlü fasatının ötesinde, içerisi, Cenova kadifesini taklit eden renkte mermer kaplamalarla ve vaiz kürsüsünün şaşırtıcı kumaşlarıyla barokun en tuhaf yanılsamalarından birini sunar.

Bütünü içerisinde, Venedik'in önceki gelenek ve mimarisi, zenginliği ve yoğunluğu bakımından uyumlu bir denge içindeki Venedik baroku üzerinde izlerini bırakmıştır.[13]

Yarımadanın öteki ucunda Napoli'nin de barokun tarihinde kendine özgü bir yaşamı vardır. İspanya'ya sıkı sıkıya bağlı krallık (ki bu krallık İspanya için Osmanlı dünyası yönünde koruyucu bir tür anayol oluşturur), Napoli, Messina gibi limanlarının faaliyeti nedeniyle ticaret ve

13) Buna karşılık, Venedik geleneğine layık ressamlarla karşılaşmak için on sekizinci yüzyılı beklemek gerekir. Bunlar arasından özellikle G.-B. Tiepolo (1690-1770) Madrid'den Würzburg'a dek büyük barok dekorasyonu türünü ünlendirir.

zenginliğin uluslararası bir kavşağıydı. Sanatın yolları da orada kesişmişti. Roma'nın önemli baroklarından Domenico Fontana Napoli'de çalıştı, baba mesleğinin tesadüfleri Bernini'nin burada doğmasına yol açmıştır. Akdeniz'in karşı yakasında, Valencia'da doğan Ressam Ribera (1588-1655) Caravaggio'nun etkilerine maruz kaldıktan sonra gelip Napoli'ye yerleşti.[14] Onun kompozisyonları şehitlik sahnelerine ve keşiş figürlerine tezat aydınlıklar verir; solgun tenler derin karanlıklardan çıkarlar, ama zafer sahneleri berrak ve neşeli bir aydınlık içinde yüzer. Ünü sayesinde aldığı siparişlerle birçok eseri metropole ulaşır: Salamanca'daki Augustinus Kilisesi'nde, temanın en güzellerinden bir *Purisima* ile unutulmaz bir otorite ve görkem içindeki, bulutların taşıdığı, ayin başlıklı bir *Saint Janvier* vardır.

Napoli'de doğan ve Caravaggio'nun tedrisatından geçen Luca Giordano (1632-1705) berrak ve belirgin egemen tonları benimsedi, teatral havada yapılar oluşturdu; bunlarda ustalıklı bulut perspektifleri gökleri kaplar. En üstün dekoratör olarak ünü çok sayıda öğrencisinin olmasına yol açmıştır. Yabancı ülkelere seyahatler yapan Giordano İspanya'da on yıl çalıştı. Onu Pietro da Cortona'yla karşılaştırıyorlardı. Daha hareketli olan Solimena (1657-1747) Napoli barokunu benimsedi ve yaşamının sonuna dek siparişler aldı.

Napoli barok resminin bu uluslararası ününe karşıt olarak, mimari, Puglia'ların ücra bölgesinde tuhaf bir başarı gösterdi. Lecce şehrine bugün bile hâlâ barokun

14) İspanyol geleneği, gerçekçilik kaygısıyla ve tutkulu öznelliğiyle Caravaggio'nun iletisini kavramaya özellikle yatkındı.

Floransa'sı sıfatı yakıştırılır. Kiliselerinin çok sayıda oluşu, dinsel tarikatlar, on yedinci yüzyılda büyük toprak sahipleri arasındaki mimarlar rekabetiyle açıklanır, ama sanatın kalitesi, yumuşak dokulu, açık havada sertleşen ve sararan beyaz bir taş üzerinde çalışılan bir heykelcilik geleneğinin şehirdeki varlığına bağlıdır. Bunun sonucu, şişkin yuvarlaklı ya da motifli dekorasyonların çoğalma ihtimalidir: bezek kordonlar, gülbezekler, pencere çerçeveleri, geleneksel biçimli binaların üzerinde yüksek çiçek vazoları. Bu genel ustalık içerisinde mimarlar elips planlardan (San Matteo), kesik yüzeyli oval planlardan (Santa Chiara), yivlilerden (Carmine), binanın dışbükey aşağı bölümü ile dışbükey yukarı bölümü arasındaki kontrastlardan (San Matteo), kubbenin yakınındaki pencereli çan kulesinin yükseltilmesi gibi cüretli tutumlardan hoşlanırlar (Gius tarafından, Zimballo, 1681). Heykeltıraş Zimballo Kardeşler Célestinlerin (ya da Santa Croce) fasadını sütunlarla, hayvan ve insan biçimli grotesk heykel-sütunlarla süslediler. Avrupa'da yaygınlaşan[15] ve eşi olmayan bu süsleme, binanın genel yapısı açık seçik ve sade kaldığından daha da şaşkınlık vericidir. Böylece, süslemeli mimari Lecce'ye şaşırtıcı karakterini verir. 1694-1709 arasında Cino'nun İtalya'nın en nefisleri arasında sayılabilen bir tiyatro meydanı etrafında inşa ettiği Célestin'lerin manastır pencerelerini ve piskoposluk sarayınınkileri şeritleriyle, incili motifleriyle, deriler ya da küçük maskelerle çevreler. Lecce vakası genel olarak barokun bir örneğidir ve koşullar buranın bir okul olarak

15) Belki de İspanya'daki Churriguera tarzı hariç (bkz. *daha aşağıda*).

görülmesini sağlamamıştır. Bunun ardından bir gözlem de gelir: Mimariden ziyade dekoratif nitelik taşıyan Lecce, İspanyol tarzında, binanın bir tür giydirilmesidir; kütlelerin yeni bir düzeninden ziyade biçimler üzerine konulmuş fazladan bir süslemedir.

En başta Roma, aynı zamanda yaratıcı merkezler olarak Torino, Venedik, hatta Cenova, ressamlarının ünüyle Napoli, *seicento* İtalya'sında, Rönesans'ınkine denk olmasa da,[16] bütün çağdaş Avrupa'nın sanatsal yaşamına model ve esin kaynağı olarak kendini dayatan bir faaliyet ve prestijin sürdürücüsü oldu.

16) İtalyan uygarlığı söz konusu olduğunda, Rönesans'a yakışmadığı söylenemeyecek olan *seicento*'nun ilk yarısına gerçek (başat) yerini vermekten tuhaf bir şekilde kaçınılmaktadır. Bkz. J. Delumeau, *L'Italie de Botticelli à Bonaparte*, Paris, 1974: "Un dossier controversé", s. 181-186; ve F. Haskell, *Mécène et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard-HRF, 1991.

II. Bölüm

FRANSA'DA BAROK VE KLASİSİZM

Fransa uzun süre boyunca esasen baroka karşı bir ülke olarak görüldü. Corneille'in yücelttiği, berraklık, sağduyu ve iradeye tapınmaya vurgun ulusal bir deha ile Descartes'ın öğrettiği aklın dehası, destek olarak başvurulan ve kamuoyunda kabul gören argümanlar olmuştur uzun süre. Daha büyük bir gereklilik düzeyinde, Akademilerin buyurduğu kurallardan, gerçeğe benzerlik ve zevk kaygısından, hatta ideal bir başarı sırrı veren "bilmem ne" kaygısından söz edilir. Voltaire'in "XIV. Louis yüzyılı" olarak benimsediği ad klasik bir edebiyat ve sanatla, akla yatkın düzenleme ve incelikli uyumla birlikte görülür. Bunlar evrensel modeller olarak tanınmaya layıktır ve başkasına benzemezliği ya araçların zayıflığına ya da disiplinin engelleyemediği aşırılıklara bağlıdır. Rasyonalist, pozitivist ve burjuva on dokuzuncu yüzyıl bu görüşün otoritesini yaydı ve güçlendirdi; hatta buna ulusal onurla birlikte bir dogma otoritesi vermiştir. İtalya'da ya da Avusturya ülkelerinde olduğu gibi özel bir barok okulun Fransa'da doğmadığı çok

doğrudur. On yedinci yüzyılda, sağlam bir sistemin politik gücünü, eşi benzeri olmayan, ama elbette o dönemin en görkemlilerinden biri kabul edilen ekonomik bir refahı, İtalyan Rönesansı'yla karşılaştırılabilen edebi ve sanatsal bir prestijle birleştirdi; güzellik ideali ile bunu esere geçiren uygulama yöntemleri arasında kayda değer bir denge sağlayan bu prestij bir klasisizmin prestijiydi. Ama bu klasisizmin kendisi de, çoğu zaman, kuralların etkinliğine abartılı bir güven sonucu duyarlılığını yitirerek zayıflamış bir akademizmle karıştırılmıştır. Böylece, sentezleyebildiği entelektüel ya da duyarlı güçler çok daha basit öğelere indirgenmiştir ve klasisizmin ihtiyatsız ya da inatçı övücüleri, bütün zenginliğini tam bilemediklerinden çoğu zaman anlamına ihanet etmişlerdir. Ayrıca, Fransız klasisizminde varlığını sürdürmeye devam eden barok benzerlikleri iyi değerlendirmek gerekir. Örneğin Versailles şatosu, öncelikle bütünlüğü içinde, ziyaretçide uyandırdığı düzen, sakin görkemlilik, uyum duygusu içinde, klasik bir başarı olarak kabul edilebilir. Ne var ki, bu klasisizm, daha dikkatli bir analizde, birçok barok karakter ortaya koyar, ama bunlar yine de onu daha genel bir hareketin parçası yapmaya imkân tanımaz.[1]

Bütün bunlar, vaktiyle eleştirinin çok basitleştirdiği ve aceleci bir yorumu yeniden anlaşılmaz hale getirme riski içeren güç bir sorunda zihne rehberlik etmek için de olsa, söylenmeye değer. Diğer yandan, bir olgu gerçekleşmiştir.

1) Yapay bir kategori yaratma pahasına, barok ile klasik arasındaki muğlak durumunu belirtmek için "on dördüncü Louis Versailles'ı büyük sanatı"ndan söz edemez miyiz?

XIV. Louis'nin Fransız klasisizmini bir kusursuzluk olarak gören, ondan önce ancak buna varma yolunda beceriksiz ve muğlak çabalar gören (kısacası, Boileau dogması:[2] *Nihayet Malherbe geldi!*), onun ardından ise ya coşkusuz taklit nedeniyle (Voltaire'in tragedyası) ya da sapma nedeniyle (Rousseau'nun romantizmi) çöküş gören çok mantıksal yaklaşımın yerine günümüzde daha akıllıca bir başka görüş geçmiştir.

On altıncı yüzyıl sonunda ve on yedinci yüzyılın ilk yarısında çok geniş bir Fransız edebiyatı gelişmiştir. Bu edebiyat, ifade etmek istediği şeyle, mesajının ve hoş biçiminin kalitesiyle tanımlanmaya çalışılır, yoksa klasisizmden önce oluşuyla ve Boileau'nun idealine pek az uygun olmasıyla değil. Sponde, Théophile de Viau, Saint-Amant gibi kuralsızlar, acı çekenler, nostaljikler, hayalperestler, doğa âşıkları asıl yerlerini Fransız edebiyatı şehrinde bulurlar. Ünlü olmaktan daha önemlisi, onların yeniden büyülüyor ve seviliyor olmalarıdır. Belirsizlik, cüret ve kaygı döneminin kitlesine, kendileri de tezat içinde olduklarından bu eserler çekici gelir; bir türden diğerine –sırasıyla ya da aynı anda gerçekçi, incelikli, kaba, nazik ve duyarlı– hiç rahatsız olmadan geçerler. Böylece yalnızca aklı, akıl yürütmeyi ya da aklı başında olmayı kendi kuralları yapmakla kalmazlar, tutkuları fikirlere değil imgelere, müziğe tercüme ederler. Bu yüzden bunların barok olduğu söylenmiştir.

Bu onları klasiklerden ayıran ve yabancı edebiyatlara, o dönemde lirizm dolu, tutkulara saygılı, imgelerle, ses

2) Lanson'un *L'Histoire de la littérature française*'inin (Hachette) yeni baskısı (1982) buna kanıttır.

yinelemeleriyle, sözcük etkileriyle dolu, zekânın ve geleneklerin genel kullanımının hizmetindeki İtalyan, Alman, İngiliz edebiyatına yakın kılan şeyi bilmektir.[3] O dönemde yaşam tarzları, şeref ve aşk anlayışı klasik düzen ve dengeden çok düzensizliğe daha yakındı (anarşik bir özgürlük diyebiliriz). Rönesans'ın ya da barokun öğreti ve sonuçları üzerine bir yığın varyasyondan ibaret zevk yöntemleri ayırt edilmeye çalışıldığında, esine, içsel güce ve dönemin bellibaşlı karakterlerine daha fazla bağlı kalırsak manyerizmden söz edilebilir. Bu yazarlar Marie de Médicis'nin ve XIII. Louis'nin hükümranlığının hareketli ve disiplinsiz döneminde, niyetlerinin bilincinde olan bir kraliyet iktidarı ile ne içsel birliği ne de buna erişme arzusu olan bir toplum arasındaki mücadele sırasında yaşadılar.

Klasisizmin öncüsü kabul edilen Malherbe birçok yanıyla barok kalır.[4] Richelieu'nün eseri olan ama elde edilen sonuçların büyüklüğüne rağmen bir ampirizmin ötesine asla geçememiş olan kraliyetin genel örgütlenme çabası içinde, Fransız Akademisi dil ve edebi eserler üzerinde bir denetim unsuru getirir, klasisizmin hazırlıklarını yapar; ama ne zevki ne eğilimleri bir günden ötekine değiştirebilecektir. Corneille, keyfe göre, klasik ya da baroktur;[5] dilin, ideal ve irade kavrayışının gelişimine göre klasik, birçok biçim ve imgesi bakımından, düzenlilik ya da gerçeğe benzerlik kaygılarına cömert esinini ve romanesk zevkini tabi

3) Bu noktada, bizim *Littérature baroque en Europe* adlı kitabımıza gönderme yapabiliriz.

4) Örneğin bkz. *Les larmes de saint Pierre.*

5) Barok tiyatronun başyapıtlarından biri *L'illusion comique*'tir.

kılmadaki –itiraf ettiği– güçlüğü bakımından baroktur.[6] Her koşulda, Corneille'de patetik bir büyüklük vardır ve bunun barok olduğu söylenebilir, ama manyerist etiketini hak ettiğini söylemek güçtür.

Sonuçta, bu dönem Roma'da zafer kazanmış Karşı-Reform hareketinin Fransa'da derinden uygulandığı dönemdir. Ama Protestanlık, politik iddiaları içinde, Nantes Fermanı'nın koruması altında sağlam durur ve özellikle soyluların, subayların ve ticaret burjuvazisinin toplumsal seçkinleri içinde faaldir. 1600 yılları civarındaki görkemli barokun Roma'da görüldüğünü ve VIII. Urbanus döneminde geliştiğini düşünmekte haklı olunsa da, Fransa'nın baroku henüz kabul etmediği de gözlemlenebilir. Fransa toplumsal yapısı bakımından çok değişiktir ve başka türlü olması için çeşitli akımlar arasında çekiştirilmektedir. Kendine özgü gelenekleri sağlam ve çeşitlidir: Ortaçağdan kalma gotik geleneğe, köylülüğün ve tutucu küçük sitelerin vatanı olan Fransa şaşırtıcı biçimde bağlı kalır; keza kendi Rönesans geleneğine de bağlıdır. Yabancı etkilere açılsa da, bunların hiçbirinin başat ya da ayrıcalıklı olmasına izin vermez.

Çok sayıda kilise inşa edilir, bunlar süslenir, eski tapınakların dekorasyonları yenilenir. Fransız atölyelerinde yetişmiş mimarlar, İspanya'nın ve İtalya'nın deneyimine doğrudan ya da dolaylı olarak genellikle kendisi sahip olan tarikat müşterilerinin dileklerine özen gösterirler. Örneğin Lemercier, Sorbonne Şapeli'nde, nişli ve bezeme kıvrımlı fasatları düzenli, görkemli kubbeli, ustalıklı plan-

6) Bkz. 1660 tarihli *Examens.*

lı Roma kiliselerinden esinlenir. Cizvit mimar P. Martellange, uyumlu Noviciat Kilisesi için della Porta'nın eseri olan (1580) Santa Maria dei Monti Kilisesi'nin ruhunu ve ayrıntılarını alır. Böylece barok Roma'yla Paris'te karşılaşılır.[7] XIII. Louis'nin hükümranlığının sonunda, Cizvitler kilisesinin (Saint-Paul-Saint-Louis) inşaası, P. Moisy'nin gösterdiği gibi, klasik ile barok arasındaki bir çatışmayı açıklayabilir. (Martellange'ın yaptığı) sahını Gesù'dan sıkı sıkıya esinlenmiştir. Ama Deran'ın eseri olan hareketli fasat Saint-Gervais'nin izlerini, İspanyol Hollandası tarzında ve doktrinerlerin çekincelerine rağmen, kamuoyunu tatmin eden süslü dekorasyon zevkiyle birleştirir.

Fransa'ya çok yakın olan bu İspanyol Hollandası ülkeleri krallıktaki sanatları etkilerler. Tuhaf bağlantılar vardır. Rubens en sahici ve prestijli baroklardan biridir. Onun lirizm zevki, muhteşem hayalgücü, mitolojik figürlere varana dek kendini gösteren ülkesi kadınlarının ten renklerine ve çıplaklıklarına olan tensel sevgisi, sıcak ışığı, esere gücünü ve ustalığını verir. Ama onu yetiştiği İtalya'dan ayıramayız. Öyle ki İtalya baroku, Fransız Salomon de Brosses'un Floransa saraylarından esinlenerek inşa ettiği Luxembourg Sarayı'nı dekore ettiği Marie de Médicis'nin anısına yapılmış büyük kompozisyonlarından eksik değildir. Gerçeklik ressamları, tür, çiçek, ev eşyaları sahnelerinin ressamları o dönemde büyük rağbet görürler. Bunların çoğu Fransa'ya yerleşmiş Flamanlardır ve Paris'teki kolonileri kalabalıktır. Yüzyılın ortasına doğru görülen Georges

7) Aynı zamanda, sivil binalarla ilgili olarak, "XIII. Louis üslubu" klasik denge ve sadelikte net bir eğilimi belirtir; bkz. Cheverny Şatosu.

de La Tour gibi kimileri ise Lorrainlidir. Ama onu yalnızca biçimsel yöntemleri, tuhaf aydınlatmalarıyla değil, popüler kişilere, mütevazı ve gündelik yaşam sahnelerine olan ilgisiyle de Caravaggio'ya bağlamak gerekir: Manyerist rafineliklerden ve zarifliklerden ya da barok abartıdan bundan daha uzak bir şey yoktur.[8] Dolayısıyla Fransızların bu eklektik zevki tek bir ifadeye indirgenemeyeceği gibi, kendince manyerist ve barok, ama klasik eserler bakımından da zengin, klasisizm öncesi bu dönem hiç ayrımsız barok olarak da nitelenemez. XIII. Louis'nin ressamı Vouet bir baroktur. Döneminin dinsel ve sanatsal İtalya'sının deneyiminin izini derinden taşır. Onun karşısına, çok daha entelektüel sanatı ve daha bilgece esiniyle (Roma'dan getirilen) Poussin çıkartılır. Poussin Paris'te oyalanmaz ama Roma'da, Richelieu'nün çevresindeki Fransız müşteriler için Kutsama Ayinleri dizisinin gösterişli, görkemli ve bilgece büyük kompozisyonlarını üretmeye devam eder.

Farklı çevrelerin, farklı bölgelerin barok ya da klasik tercihini bu tarihe bağlamaya çalışmak gerekir mi? Taşranın geleneksel sadakatleri çok daha inatçıdır. Soyluluk, kendi yaşam tarzı ve zihniyet tasarımları içinde, burjuvaların ciddi ruhuna daha yakın duran gerçekçilikten ya da ciddi imgelerden çok kalbi ve imgelemi etkileyen şeye kuşkusuz yakındır. Ama genelleme yapılmak istendiğinde yanılgı ortaya çıkar. Blois şatosu için Mansart'ın uyumlu

8) Ama ışığın ve gölgenin ötesinde, bir anlatılamaza yönelen bu yoğun ve sessiz tinsellikten daha barok bir şey de yoktur. Bkz. Ph. Conisbee, *Georges de la Tour and his World*, Washington sergi kataloğu, National Gallery of Art, Ekim 1996-Ocak 1997.

ve dengeli projesini benimseyen Gaston d'Orléans klasik ruha oldukça yabancı biridir; oysa ki aynı Mansart, Val-de-Grâce'da, barok özellikleri Sorbonne'daki şapelden daha belirgin olan bir Roma kilisesi inşa eder.

Gelenek (ve o dönemde Fransa'da gerçekleştirilen her büyük şeyin onuru yönetime atfedilmediğinde monarşi yönetiminin onurunun azalmasından çekinen bir taraflılıktan da söz etmek gerekir) klasik başarıları XIV. Louis'nin ve çevresinin iradesine bağlar. Öyle gözüküyor ki, XIV. Louis'nin sanatta belirgin bir kişisel zevki vardı: Bernini bunu söylemiştir ve bu açıdan onu dalkavuklukla suçlayamayız. Ama bu zevk onu daha ziyade, en azından gençliğinde, barokun parlaklığına ve şatafatına yöneltiyordu. Her koşulda, çağdaş İtalya'nın gösterişli, renkli ve şehvetli tarzı, Avusturyalı Anne'ın naiplik döneminde muzaffer bir saldırganlığa yol açtı.

Mazarin'in teşvikleriyle, İsyan Dönemi'nden önce ve sonra, İtalyan tarzı operaların, müzikli piyeslerin, saray balelerinin başarısı görüldü; bunlar için ünleri Venedik'te ya da İtalyan saraylarında kabul görmüş dekoratörler ve icracılar getirtiliyordu.[9] Paris'te onlara karşı bir tepki görüldü, ama bu tepki sanat konusunda onlara karşı olanlardan ziyade ekonomi ve dinsel kuruntu nedeniyleydi. Sofular ve Aşani Rabbani Cemiyeti, Cizvitler, rantiyeler, Protestanlar, aynı ya da farklı nedenlerle, ağırbaşlı zevk (böyle denebilirse) tarafında birleşmişlerdi.

9) Bkz. Laurain-Portemer, "La politique artistique de mazarin", *Études mazarines*, c. I, paris, 1981, s. 175-399 ve P. Goubert, *Mazarin*, Paris, Fayard, 1990.

Kral ile kraliçenin 26 Ağustos 1660 tarihinde Paris'e girişi sırasında, dönemin en muhteşem şehirli ve monarşik şenliklerinden biri, Parisli sanatçıların hazırladığı zafer takları, kimileri klasik saflığı temsil ederken, çoğu da barok bir bolluğu ve gösterişliliği temsil eder. Bu süsleme o dönemde Fransa'nın zevki üzerine bir bilgi getirir. Keza sanatçıların her iki düzlemde de birçok varyasyonla farksızca çalıştıklarını söylemek de pek bir şey dememek olur. Burada, klasisizmle baroku bir tür Manici karşıtlık içinde karşı karşıya getirmek de söz konusu değildir. Ama bu tarihte Fransız kamuoyunun, korkunç anılar bırakmış bir iç savaşın ve bir dış savaşın acılarından sonra, barışa ve şana özlem duyduğu doğrudur. Kiliselerinde, kamusal anıtlarında, lütfu ve ünü büyüleyen bu genç kralın ve bu sarayın etrafında prestijli bir sanat arzulanmaktadır. Bir ideal ortaya çıkarmaya ve tanımlamaya çalışılır ve bu karmaşık ve canlı toplumda, sanatın, eserlerin otoritesinden, kurallardan esinlenen bir formül, beceri ile belirsiz herhangi bir şey (güzelliğin ve genel bir kapsamın modeli olarak kabul edilebilecek bir sanat) arasında erişilecek bir uyum benimsemesi için ya da hiçbir cüretkârlığı reddetmeden özgürlüğü, hayalgücünün fantezilerini tercih etmesi için nedenler yeterince güçlüdür. Eğer bu yorum doğruysa, o zaman XIV. Louis Fransa'sının, klasik ile barok arasında bir tercih deneyimi yaptığı söylenebilir.

Ama bu tercih, mimaride, Cavalier Bernini'nin Paris'e yolculuğuyla belirlenmiş değildir (1665). Bernini'nin tarzının rahatsız ediyor diye reddedilmesinden söz etmek kadar gerçeğe aykırı bir şey olamaz. Colbert, Cavalier'nin bizzat Paris'te oluşturduğu kesin plandan çok daha belirgin ba-

rok nitelikte projelerine değer verdikten ve bunları onunla tartıştıktan sonra, onun gelmesi için ısrar etmişti. Bu, Roma tarzında devasa bir saraydı; bugünkü Louvre'dan çok daha geniş, daha görkemli, çatı katında heykelli bir dehliz ve avluda dehlizlerden oluşan bir dekor. Fransa'nın başşehrinde, o dönem Avrupa'sındaki başka hiçbir sarayla kıyaslanamayacak böyle bir sarayın varlığının Fransız zevkini değiştirmiş olması çok mümkündür. Zaten bazı eleştirmenler, Bernini'nin projesinin izlerini ardından gelen Fransız eserlerinde görmüşlerdir. Proje kabul edildi ve ilk taş Ekim 1665'te kondu. Yapımdan 1667'de vazgeçilmesinin nedenleri iki türlüdür: Taht savaşlarına girişilen bir dönemde aşırı harcamalardan çekinme ve eserlerinin güzel olacağından emin olunan çok usta ve daha zevkli mimarların Paris'te bulunması (Le Vau, d'Orbay, Perrault).

Onların dehaları asla tektip değildir: Perrault'nun bu projeleri, çok saf ama biraz kuru sıra sütunlarıyla, klasisizmin uyum ve ciddiyetine sahiptir. Ama Le Vau'nun inşa ettiği Versailles Sarayı barok esin ve zevkteydi:[10] XIII. Louis küçük şatosunu muhteşem bir yapıyla çevreliyordu, bunun bahçeye bakan fasadı merkez binanın geri çekilmesini ve köşeli köşkler arasında bir terasın öne çıkışını gerektiriyordu. Fasadın dizilişi ve Aynalar Dehlizinin düzenlenmesiyle bu hareketi değiştirerek, boşluğun bırakıldığı yerde, yataylık duygusunu güçlendiren güney ve kuzey kanatlarını binaya ekleyerek, Hardouin-Mansart, Versailles'ın bütünü içerisinde, klasik görünümü feda eden rahat ve uyumlu görkemi

10) Bkz. mermer avlunun dekorasyonu. Bkz. F. Gebelin, *Versailles*, Paris, 1965; L. Benoist, *Histoire de Versailles*, Paris, 1973.

oluşturdu. Invalides Kilisesi'nin nitelikleri de aynıdır; üç düzenli sütunları bir araya getiren ve kubbenin güçlü etkisini kilise okunun atılımıyla yumuşatan bu özellikler kurallara titizlikle uymayı buluştaki özgünlükle birleştirir.

Her yerde, özel bir zarafet, ayrıntılı bir etki duygusu, detay ile bütünün uyumu. Kuşkusuz hayalgücü oldukça fazlaydı, büyüklükten zarafete doğru kayan bir şey, baroka yakınlaşıyordu. Fransız kamuoyu ve ülke dışı için özellikle kralın gücünü hatırlatan Versailles gibi, temsil yaşamından[11] çok XIV. Louis'nin kişisel zevkine hitap eden Marly şatosunun ve köşklerinin düzenlenmesinde, belki de rokokonun habercisiydi. Ama bir anıtın dış görünümünü amaçlarına uyarlamaya çalışan ve böylelikle doktrine asla ihanet etmeden etki çeşitliliği yaratmayı başaran bu uygunluk kaygısını kuşkusuz dikkate almak gerekir.

İki stil ya da iki zevk esini arasındaki rekabetin galibi olan Fransız klasisizmi, başarısını antik olanın büyüyen prestijine ve mimarlık Akademisinin doktrinine borçludur. Burada, gotik tarz tuhaf bir ulusal nankörlükle aforoz edilmiştir ve İtalyan baroklarındaki her şeyi reddetmeden, hatta ne Cortona, ne Bernini, ne de Borromini'yi reddederek, abartılı uygulamalar, yenilikler, sürpriz ve ustalık etkileri mahkûm edilmiştir. Sonuç olarak, Vignola, Palladio, Scamozzi, ama özellikle Vitruvius ve antikçağ yeni-

11) Trianon'un berrak doğrulamalarının, Jules Hardouin-Mansart'ın yaratısı olan, ardından öğrencileri de Cotte, Boffrand, Meîssonier ve Oppernordt tarafından geliştirilen şöminelerin, demircilik ve bronz üsluplarıyla birlikte rokoko dekoru ortaya çıkarma konusunda elbirliği edilmiştir.

den gözde olmuştur. Düzene riayet, orantılara kesin itaat, süsleme motiflerinin seçiminde beğeni, akıl ve ölçü, güzel bir eserin zaruri koşulları olarak sunulmuştur ve bu kurallara uyulması da zevkin sırrı olarak görülmüştür. Böylece, Floransa ve Roma Rönesansı'yla bağlantılı bir stil doğmuştur; Roma barokuyla da yakınlıkları vardır, çünkü aynı Rönesans'tan kaynaklanarak ama kendine özgü karaktere, tartışmasız özgünlüğe sahip olarak, bir denge ve zarafet etkisi, inceliğin asla dayanıksız olmadığı, gücün ağırsızlık olduğu, görkemin gösterişten uzak olduğu dingin bir güç elde edebilmek amacıyla öğeleri düzenlemede ustalık görülür. Tıpkı akademizmin denge peşinde koşması gibi zarafet açısından da yapmacıklığın peşinde koşan bu stil, mimarı bir ideale doğru yükselten ve kolaylığı ona yasaklayan çekici ve ciddi bir doktrinin meyvesiydi. Ama buluş artık kuralları özel bir amaca uygulamanın kişisel bir tarzıydı; ne saf imgelem olabilirdi ne doktrini aşabilirdi.

Benzer özellikler edebi klasisizmde gözlemlenebilirdi. Bu da, Rahip Aubignac çevresinde Akademi'nin hazırladığı ve *Şiirsel Sanat*'ta ifadesini bulmuş bir doktrinden kaynaklanır.[12] Boileau, gerçekçilik ve manyerizm konusunda acımasızdır. İtalya'nın barok edebiyatından nefret eder. Dehayı bundan bir daha söz etmeyecek kadar gerekli ilan edince, zevki ve becerisi temel nitelikler olarak kalması gereken bir eser elde etmek için kurallara itaat yönünde yorulmak bilmez bir çaba göstermeyi öğretir. Böylece, kusursuz bir zekâyla duyarlılık canlandırılır. Ama bir doktrinin idealine bu sadakat bir edebiyatı klasik olarak kabul

12) Bkz. R. Bray, *Formation de a doctrine classique*, Paris, 1966.

etmeye yetmez. Artık zengin, belirgin ve nüanslı olan bir dilin ifade niteliği sayesinde klasiktir. Belli ölçüler içinde aristokratik edebiyat, sarayda ve şehirde müşkülpesent ve haberli bir seçkin kesim olmadan yazılamazdı; ama okullarda hümanist anlayışla ve klasik antikiteyle beslenen burjuvalar bu kesimi oluşturmuştur.

Klasisizm yalnızca kuralların ve doktrinlerin ölçütüne çağrı yapan türler içinde, yani trajik ya da komik tiyatroda gerçekleşmiş değildir; La Bruyère'inki gibi düşüncelere, modelleri antik çağda olan, ama Madam de Sévigné'nin *Mektuplar*'ı, Retz Kardinali'nin ya da Saint-Simon'un *Anılar*'ı gibi bağımsız yazılara da nüfuz eder.

Fransız uygarlığı, genel karakterleri bakımından, disiplininin niteliğiyle, klasik bir başarı olarak görülür ve başka bir isim kabul etmez.[13] Ama genellikle tekdüze, akademik ya da üniversiter bir yorumun lirizm, imgelem ve hayal açısından rastladığı sınırları gizlediği ve on yedinci yüzyıldaki varlığının kendisinden farklı olan şeyi –heyecan verici ve esinleyici barok– gözden düşüremeyeceği ve sonuçta, çoğu zaman barok coşku tarafından canlandırılmış olduğu da bir o kadar doğrudur.

Hükümdarlığın resmi ressamı Le Brun, sanatı açısından klasik bir doktrinin yorumcusuydu. İdeal olan; göze hoş gelen ama aynı zamanda ruhun da kavrayabildiği bir resimdi. Dolayısıyla, soylu konular gerekiyordu ve onların ölçülerine uygun, adap kurallarına daima dikkat eden bir ifade gerekiyordu. Bir fikir sunmak ve eserin de hikaye-

13) İnkar edilemez bir şekilde, 1660-1685 civarında bir dengeye erişilmiştir.

nin gerçekliğine sadık kalarak ve gerçeğe benzerlikten asla uzaklaşmayarak bunu yorumlaması uygundu. Le Brun'de barok özellikler olmasının önemi yoktur. 1660 yılında Dauphine Meydanı'nda dikilen taşı taklit eden zafer anıtından, Hollanda seferinin ve kralların önemli eylemlerinin anısına Aynalar Galerisi'nin tavanında sergilenen şiire dek, ender renklere olan zevki (belli bir deniz mavisi ya da değerli taşların mavisi), hareket, tiyatro kostümleri, sorguçlu miğferler, zırhlar, bukleli peruklar, tartışmasız bir lirizm içinde sergilenir. Le Brun gösterişli bir mobilya çizdi; Gobelinler için hazırladığı halılarda, yapraklardan ve bakırlardan cömert çerçeveler içinde prenslerin, nedimlerin ve rahiplerin giysileri ışıldar. XIV. Louis stili, bu ustalıklı klasisizmin ciddiyetini koruyan Akademi'nin bu ustasına bir gönül borcu taşımaktadır. Basitlik yanlısı değildir (basitlik de büyüklük etkisi taşıyabilir), görkemi ve hareketi sever:[14] görkemli biridir. Ama renge desen üzerinde öncelik tanımaz, ışığın göz kamaştırıcılığı peşinde koşmadığı gibi, göz boyamanın prestijini de aramaz. Onun stili ile Roma ve Viyana dekoratörü P. Pozzo arasında dağlar vardır.

1660-1680 arasında, Rubens, Van Dyck ve Venedikliler geleneğindeki gerçekçi bir sanat ya da resimde lirizm yandaşları ile desenin baş rolde olduğu, rengi yalnızca bir süslemeye indirgeyen kompozisyon yandaşları arasında bir tartışma cereyan eder. Bu tartışmaya Roma ve Paris'te de

14) Bir kez daha, Versailles stili iki kategoriye benzer. Aynalar Galerisi'nin ya da Savaş ve Barış Salonu'nun gösterişi baroktur. Invalides Şapeli hakkında, Hotel d'Aumont ya da Louvre'daki Perrault sütun dizileri hakkında klasik düzenden rahatlıkla bahsedebiliriz.

rastlanır. Roma'da, yaşamının sonuna gelmiş olan Poussin, antikçağ zevkini arkeoloji ilgisine dek vardırır ve kendi entelektüel ve uyumlu tarzını kusursuzluğa yöneltir. Claude le Lorrain (ö. 1682) batan güneşlerin kavranılmaz ışığı ile tarih sahnesini, gözün büyülenmesini ve fikrin varlığını hayranlık verici bir denge içinde tutar ve eleştirmen Bellori, 1675 yılında, kuralın, desenin ve Antikçağ sanatçılarının belirgin bir övgüsü olan *Ressamların Yaşamı*'nı Colbert'e ithaf eder. Paris'te, eleştiri Michelangelo'nun resmine, maneristlere, Flamanlara şiddete çatarak Raphael'i savunur, ardından, Akademi'ye dek yönelir ve desenin, kostümün savunucusu olan Poussincilere ve rengin savunucusu Rubenscilere yüklenir.[15] Sonunda, eleştirmenler Roger de Piles ile onun ardından A. Félibien –bu sonuncusu, hayranlık verici bir dilde– bir zevk felsefesi hazırlarlar. Félibien ideal resim olarak, kompozisyonun, desenin ve rengin eşit ölçüde zorunluluğunu kabul eder ve bu özelliklerden herhangi birine verilen öneme göre, her bir ulusun zevkini ayırt eder. Fransa için, "öyle bölünmüştür ki doğru bir fikir edinmek güçtür" der.

Böylece, Flamanlara daha yakın olan Van der Meulen, Mignard ya da zerafeti yumuşaklıkla birlikte görülen Nanteuil ve resmî portrelerine bir sembolün büyüklüğünü yerleştiren ustalıklı Rigaud bir arada görülür.

15) Böylelikle, bir yüzyıl önce Floransalıları (ardından Romalıları) Venediklilerle karşı karşıya getirmiş tartışma Fransa'da tekrar yaşanır. Fransız *klasisizmi* söz konusu olduğunda, (belirsiz olan ve esine bağlı ve irrasyonel) renge karşı desenin (kompozisyon entelektüel niteliktedir ve biçimsel kesinlik yoluyla ideal güzelliğe erişmeyi sağlar) tercih edilmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Bkz. Caravaggio'lara karşı Poussin ve Carracci'ler.

Heykel antik tarzın peşindedir: Girardon, anatomisi titizlikle incelenmiş ve orantıları uyumluluğu koruyan kişilerine bir dans figürünün sükunet ya da hareketini verir. Ama Toulon'un *Milon de Crotone*'u ya da *Atlantes*'ı için, Pierre Puget sıkıntılı ve trajik figürleri canlandırır: Acının ve çabanın ifade bulması gereken alanı baroka geri verir.

Gayet iyi ifade edilmiş klasik doktrinin ve tür çeşitliliğinin ötesinde, Fransa'nın ve müşterileri ve izleyiciyi oluşturan Fransız toplumunun çeşitliliğini daima düşünmek gerekir. Merkezde Paris ve Versaillles vardır. Birçok açıdan bir şehir toplumunu gerektiren klasisizm, başşehirden uzakta monarşik sanatın kıyaslanamaz bir başarı göstermesini elbette gerektirmez. Dolayısıyla, Versailles'ın yaratılmasına karar veren on yedinci yüzyılın rasyonel zevki değil, sarayın gösterişi ve kralın kişiliği etrafında, entelektüel olmaktan ziyade plastik ve duygusal tasarımlar bütünüdür. Kraliyet eğlenceleri,[16] genç bir hükümdarın zevkine hitap eden eğlencelerden Büyük Kral'ın zaferlerini kutlarken politik bir nitelik kazananlara dek, bir günlük geçici dekorasyondan hükümdarın konutu olan, bir süre sonra da idari monarşinin merkezi olan kalıcı saraya geçtiler. Belli ölçüler içerisinde, Versailles XIV. Louis'nin kişisel zevkinin Colbert'in düzenlemeci düşüncesi üzerindeki zaferini ifade eder. Ama Versailles'ın Paris atölyelerinin eseri olarak kaldığı, iç düzenlemenin onu yüzyıl ortasında Paris'te inşa edilen otellerin tarzına kısmen bağladığı, bahçelerin, çimliklerin ve havuzların çizim ve mimarisinin, mermer

16) Hükümdarlığın başlangıcında barok zevkin fazlasıyla damgasını taşır. Bkz. *Plaisirs de l'île enchantée*'nin İtalyan teması.

ve bronzdan heykellerle süslenmelerinin klasisizm doktrinlerine istisnai genişlikte bir uygulanma imkânı tanıdığı doğrudur. Keza, Versailles'ı yorumlamak için benimsenen bakış açısına göre, ya klasik havalı baroktan söz edilebilir –ki bu, Fransız yönteminin kullanılmasından ziyade bütünsel niyete bakmaktır– ya da barok havalı klasisizmden söz edilir.[17] Ve bu belki de, o tarihte ülke sınırları dışında gerçekleştirilemez olan, ama özellikle güney ülkelerinde Rönesans ile barokun olgunlaştırdığı bu büyük muzaffer ve dinsel ideolojilerden esinlenen Fransız eserin derindeki karakterini daha iyi anlamayı sağlar.

Klasik zevkin kesinlikle uymadığı ve kötü nüfuz ettiği başka alanlar da vardı. Dinsel inancın canlandırılması gerekiyordu ve doktrinin soyutlamaları da belirgin temsiller için daha açık seçik kılınmalıydı. Monarşiyle gayet sıkı bir ittifak gerçekleştirmiş olan Fransa Kilisesi, müminler arasında, ritüel, hiyerarşik ve patriarkal olan bir dinsel yaşam anlayışını, tavassutlara, Tanrı'ya ve azizlere saygı göstermeye yönelik kamusal gösterilere olan ihtiyaçla birlikte geliştiriyordu. XIV. Louis döneminin dini, önceki dönemin izinden giderek, bir ayinler, dini vakıflar, kutsama törenleri, teoforik ya da Meryem'le ilgili törenler dini oldu. Jansenizm, belli çevrelerde, onların gözünde lutfa fazla ibadette bulunma anlamına gelen riski önleyebilirdi. Kalvinizm canlılığını koruyordu, hem yenilmiş hem de saldırgandı. Ama, diğer yandan, açıktan ya da gizli sapkınlığa karşı

17) R. Huyghe, XIV. Louis dönemi Versailles sanatını tanımlamak için, benzer bir şekilde, "barok imkânlar" ile "klasik amaç"ı korumayı önerir.

mücadeleler dinsel tören ve görkem ihtiyacını artırıyordu. Özellikle, Fransız nüfusunun büyük çoğunluğu köylüydü; zorlu yaşamında ona cennet görünümü gibi gelen parlaklıklara doğru kaçıştan başka yolu yoktu. Şunu da ekleyelim ki, cahilliğini koruduğundan ve batıl inanca eğilim gösterdiğinden, köylülüğün maneviyatını daima kanalize etmek ve aydınlatmak gerekiyordu. Bütün vilayetlerde kilise yapımının gerekçeleri bunlar oldu. Baştan inşa edilmedikleri yerlerde de eski kiliselerde bu nedenle süslü oymalı arkalıklarla dekorasyonlar yapıldı.[18] Moda Flandre'dan, özellikle İtalya'dan gelir. Zorunluluğunu ve etkin rolünü Félibien'in vurguladığı oymabaskılar, Lepautre'nin ve diğer gravür ustalarının kaleminde, Roma tarzı sahınları, yerel atölyelerin bıkmadan esinlendikleri tavanlıkları ve rustik imgelemleri tanıttılar. Elli yıl boyunca bütün bir barok gelişme, yarımayakları, bezek kordonlarını, ateş saksılarını, sütun çanaklarını, canlı renklerde boyanmış heykelleri çoğalttı. Bazı yerel çalışmaların şimdiden başlamış olduğu bu Fransız oymalı arkalıklarının tarihi hâlâ eksiktir. Bunların üretimi Akademi'nin denetiminden kaçmıştır; faaliyet çok büyüktü, aşağı yukarı her yerdeydi, Auge ülkesinden Provence'a, Périgord'dan bazı okulların (Laval) daha yaygın olarak görüldüğü Loire bölgelerine dek uzanıyordu. Bretagne'ın ucunda, gösterişli ve barok bir üslupta gemi süslemelerinde çalışan heykeltıraşlar, yerel sanatçıların hâlâ Ortaçağın izini taşıyan beceriksiz ama hoş kompozisyonları arasında tamamlanmış ve bilgece eserler bırakmışlardır.

18) Bkz. É. Mâle, *L'art religieux du XVIIe siècle*.

Yakın dönemde ilhak edilmiş bölgelerde, düzenli yapı saçaklarının, kesintili alınlıkların, siyah ve altın sarısı küçük binaların Flaman zevki varlığını sürdürmüştür; aşırı dekoratif süslemelere ilişkin İspanyol zevki hiçbir uzamı boş bırakmadan ayrıntılar biriktiriyordu. Birkaç yıl içerisinde, hatta kimi zaman aynı yıllarda, Fransız vilayetlerinde, manyerizme gecikmiş sadakatler, arabesklerle, büyük şamdanlarla, bezek kordonlarıyla, yarımayaklarla, putti'lerle, heykel-sütun meleklerle, Roma'nın gövde-heykel sütun modasıyla, bezeme kıvrımlarla, kanatlı meleklerin büyük figürleriyle ve son derece görkemli düz sütunlarla, sütun baştabanlarının yataylığıyla ritimlendirilmiş ve büyük üçgensi alınlıklarla taçlanmış klasikleştirici etkilerin kabulüyle kendini göstermiştir. Mobilyanın, arkalıklı iskemlelerin, dua kürsülerinin, günah çıkarma kürsülerinin, heykel rölyefleriyle, tırabzan parmaklıklarıyla, deniz kabukları, şeytan minareleriyle birlikte eşlik ettiği bütün bu iç dekor, İtalya'da ya da imparatorluk ülkelerinde olduğundan kuşkusuz daha az abartılı olacak şekilde, Fransızların kilise yaşamına ve onlara özgü dindarlığa gösterişli ve şatafatlı bir çerçeve sunuyordu. Ama burada barok anlayış yerine mütevazı insanların yabancısı kalacağı aristokratik bir kibarlık görmek son derece yanlış olur. Monarşik fikri destekleyen kral azizlerin resimlerinin yanında, loncaların ya da çiftçiliğin koruyucu azizlerinin görüntüleriyle çalışmanın kutsallığı ve kutsanmasına burada sıklıkla rastlanır.

Fransız toplumu, en azından Katolik kesimi, kiliselerin bu barok ikonografisiyle bütünüyle ilgilenmiştir. Bu dünyanın büyüklerinin ruh huzuru için kutlanan ayinler sırasında, kilise örtülerle, üzeri heykel ve ışıklarla süslü *castrum*

doloris denen bir katafalkın etrafındaki bir deri bir kemik insan ya da iskelet figürleriyle süsleniyordu. Bu bir cenaze töreniydi ve bu mistik dili bilmenin bağışçılar ve bütün eğitimli kişiler arasında yaygın olduğu bir dönemde sembollerle dolu bir törendi. Bu tören, tek başına, vefat eden kişinin yaşamının bir özetini sunuyordu. Bu vesileyle bu tören kürsüden okunan cenaze konuşmasını destekliyordu. Moda İtalya'dan geldi, Fransa'yı, İspanya'yı, ardından Avusturya ülkelerini ele geçirdi. Dönemin büyük sanatçıları, Fontana, Bernini, cenaze törenleri çizmişlerdi. Paris'te ve Roma'da bu tür gösterişli ölüm tasvirleri yapma kararlılığı görülse de,[19] bunun patetik ve dinsel büyüklüğünü gözardı etmememek gerekir. Kral dairesinin desinatörü Gissey, Beaufort Dükü'nün anısına Notre-Dame'da güzel bir kompozisyon gerçekleştirdi (1670). Mayıs 1672'de adalet bakanı Séguier'nin Oratoire'daki ayini sırasında, Le Brun, *castrum doloris*'in üzerinde bir ışık piramidi icat etme ustalığıyla ve son derece zevkli figürlerin, küçük sandıkların ve kutuların düzenlenişiyle bir başyapıt yarattı. Bir Cizvit olan ve İtalyan tarzını gayet iyi bilen P. Menestrier türün doktrineri olmak istedi. Onun sembolizm tutkusu bulmacamsı şeylere kadar gitmesine yol açtı: Turenne'in cenaze töreni için (Notre-Dame'da, 1675) mazgallı bir kule hayal etmişti: Auvergne kulesinin adını, David Kulesini, Bakire Meryem dualarının *Turris eburnea*'sını ve başka fikirleri hatırlatan bir kule. Gissey'in ardılı Bérain her cenaze töreninde yeni bir şey icat ederek, Notre-Dame'daki Grand Condé

19) Bkz. M. Vovelle, *a.g.e.* ve Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1975.

ayini sırasında başarıya erişti (1687). Cenaze konuşmasını yapan Bousset, bu ünlü yaşamın anıları ile ölümün manzarasını karşı karşıya getirmek için, armalardan, hurma dallarından ve katafalkı oluşturan sütunlu tavanlıktan oluşan bu dekorasyonun anlamını söylevine katmıştı.

Böylece, on yedinci yüzyıl Fransa'sı hem çeşitli akımlardan bir doktrin ortaya çıkarmış, hem de yurtdışında model olarak hizmet edebilecek her türdeki güzel eseri çoğaltmıştı. Bu stiller içinde biri egemendi ve bu da klasikti. Özellikle, entelektüel bir eleştiri ve zevk iradesi, abartıları reddediyor ve belli ölçüler içerisinde lirizmi ketliyordu. Ama bunu hayalgücünün olmadığı bir stil sanmamak gerekir; keza, duyguların ve heyecanların yorumunun özgürlüğüne yeniden kavuştuğu bütün yanları da unutmamalı. Klasik Fransa'nın baroka tamamen yabancı olamaması için derin nedenler vardı.[20]

20) Bkz. B. Chédozeau, *Le baroque*, Paris, 1989; *Grand Siècle. Peinture du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises*, Réunion des Musées nationaux, 1993; M. Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, coll. "Idées et recherches", 1994.

III. Bölüm

İSPANYA'DA VE İBER ÜLKELERİNDE BAROK

Barok Otuzlar Konsili'nin doktrinine ve dinsel yaşamda hissedilen değerlerin yayılmasına sıkı sıkıya bağlı olsa da, Rönesans'tan kaynaklansa ve daha eski geleneklerden beslense de, genellikle hem aristokratik hem popüler olsa da, İspanyol deneyimini sorgulamak baroku kavramak açısından önemlidir. Yeniden fetihle yeniden birleşmiş İspanya, eyaletler inatla bölgeci kalsa da, ticaret yoluyla zenginleşti ve kendi toprakları üzerinde dünya çapındaki bir ekonominin idari merkezini barındırarak, on altıncı yüzyılda ve on yedinci yüzyılın ilk yarısında, altın çağ ibaresini doğrulamış olan politik bir güç, tinsel bir ışıltı, bir dil ve edebiyat kuvvetine erişti.[1] Salamanca âlimlerinin Erasmusçu düşüncesi, Azize Teresa'nın, Aziz Jean de la Croix'nın, Aziz Loyolalı Ignatius'un yenilik ce-

1) Bkz. H. Hauser, *La préponderance espagnole*, Paris, 1933, yeni baskı 1973 ya da B. Bennassar, *Un Siècle d'Or espagnol*, Paris, 1982.

sareti, çekincelere ve Engizisyonun sertliklerine rağmen, yalnızca Konsil üzerinde başat bir etkide bulunmakla kalmaz, anlayışı ve pratik amaçları bakımından Katolik reform üzerinde de etkide bulunur. Toplumsal yapısı ve geçmişi Avrupa'nın biraz kıyısında kalan bir ülke –uzun Müslüman tahakküm ile Mağripli ve Yahudi öğelerin önemi unutulamaz– ile Rönesans yenilenmesinin ortasındaki Avrupa'nın geri kalanı arasındaki olağanüstü bir çatışmadır bu.

On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda katedral kapılarının dekoratif taşkınlığı, çizgilerin oyununa gösterilen sevgi, süslemeli heykelciliklerin incelikleri karşısında, *plateresco* sanatın biçimsel nitelikleri ve belki de barok dönemden beri bilinen bir anlayış elbette görülebilir. Eugenio d'Ors'un ünlü teorisinin çıkış noktası budur. Kuşkusuz, İspanya'nın özel dekoru, gotik eserlerin aşırı zenginliği, İslam sanatının bolluğunun belirli bölgelerde yerel atölyeler üzerinde uygulayabileceği güçlü baskı, bu ülkeyi dış etkilerin genel başarısına karşı bir tür direniş kutbu haline getirir. Böylece, Rönesans burada hızla kabul görmesini ya da başarı kazanmasını sağlamayan geleneklerle karşılaşıyordu. Rönesans özellikle Salamanca'da bir geçiş sanatı niteliği kazanan *platerosco*'ya kadar nüfuz etmişti. Bununla birlikte İspanyol barokunun *plateresco*'dan yola çıkarak geliştiği kabul edilemez. Aralarında İtalyan barokunun da bulunduğu birçok akımdan kaynaklanır.

Ama bu gotik Hıristiyanlık ve İslam toprağında Antik modellerden beslenen bir sanat, ancak prestijinin farkında olan hükümdarların iradesiyle kendini gösterebilir. Hanedanlık olgusu, burada, tek başına olmasa da, temel

önemdedir. V. Karl, Pedro Machuca'ya değirmi bir saray sipariş verir. O da İtalya'da yaygın üslubu Granada'ya yerleştirir, ama, çevredeki Arap dekoruyla tezat içinde, daha belirgin bir yenilik niteliği edinir. Bununla birlikte yapılan büyük işler II. Philippe'e bağlanır. Sierra de Giadarrama'nın çıplak yalnızlığında Katolik kral İtalya'da yetişmiş mimarları çalıştırır: Toledolu Juan ve Herrera, hanedanın gömütlerini kapsaması gereken bir saray-manastır ve bir kilise yaparlar. Kilise Bramante'den esinlenmişti. İçeride, geniş oranlar, görkemli ayaklar, güçlü kubbe, *capilla mayor*'un kemerleri; bu *capilla mayor*'un yan taraflarında kraliyet ailelerinin dua eder durumdaki yontu grupları görülür. Bunlar mine kakılı ayin giysileriyle altın yaldızlı bronzdan olup, bu İtalyan Rönesans eserine ulu bir büyüklük niteliği verirler. Taşın karanlık rengi görkemli hüzün etkisine eklenir. Hiç sevinç yoktur. Dışarıda, kudret görünümü olarak, dört köşeden yükselen ok şeklinde köşkler yükselir. Flandres'ların zevkini hatırlatan bu köşkler, avluların kusursuz düzeniyle ve bütün perspektiflerde görülen çifte kuleli kubbenin uyumlu güzelliğiyle yumuşatılmıştır.

Bu klasik esere genellikle İspanya'nın sonraki baroku bağlanır, ama bu durumda geçişi açıklamak kolay olmaz.[2] Bundan böyle İspanya açısından Escorial'ın, tıpkı İtalya için Roma'daki San Pietro tarzında, bir mimari tipi olarak kaldığını ve gelecek kuşakların da bütün İber yarı-

2) Bu saray-manastırın, fazla "pagan" olarak değerlendirilen bir Rönesans'ın "aşırılıkları"nı inkâr etme iradesiyle Roma Karşı-Reformu'nun sadeliğine denk düştüğünü de saptamak gerekir.

madasında bunun ruhunu ve ayrıntılarını koruduklarını söylemek doğru olur. Yüksek bir kubbe kasnağının üzerindeki kubbe tavanı motifi kabul görmüştür. Granit ve sert taş bölgelerinde, Herrera stilinin ciddiyeti, İspanyol karakterine denk düşen gururlu bir ağırbaşlılık ifadesi olarak benimsendi.

Barok Rönesans temaları üzerine varyasyonlar gerçekleştirdiği ölçüde, II. Philippe'in hem politik hem dinsel düşüncesinin ve ciddi karakterinin damgasını vurduğu bu esere sahip çıkmak İspanyol sanatı için temel önemdeydi.

Sarayın erkânının bir başka düzende de önemi oldu. V. Karl, II. Philippe ve ardılları, Prag'daki II. Rodolphe tarzında koleksiyoncu ve sanat destekçisi oldular. Böylece, büyük İtalyanların eserlerinin, belli bir eklektizm içinde yan yana bulunduğu harikulade bütünler doğdu:[3] Correggio, Raffaello, Tiziano ve Greco ile Velázquez dönemi İspanya'sının atölyelerine hitap eden siparişler. Ama kaliteleri ve öğretici güçleri bakımından temel önemde olan bu kraliyet koleksiyonlarının kıyısında, başka sanat merkezleri gelişiyordu. Bunların kimileri Sevilla gibi şehirlerdi. Burası, Anvers'le sürekli ilişki içinde, Flaman ressamlarına ve İtalyan manyeristlerine açık, ekonomik bakımdan kuvvetli bir şehirdi. Diğer merkezler ise popülerdi. Burada çokrenkli heykelden söz etmek gerekir.

Bu heykelciliğin atılımı İspanyol Katolikliğinin gücünden ve yayılmasından ayrı düşünülemez. On altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla dek, kesintisiz bir biçimde,

3) Hatta II. Philippe'in değer verdiği J. Bosch'un eserleri.

ekonomik ve politik değişikliklerle neredeyse hiç bağlantısız, İspanyol şehirlerinde birbirleri ardına ortaya çıkan manastırlar için, bölge kiliseleri için, Meryem Ana ve aziz heykellerinin, bütün ulusun coşkulu inancına karşılık veren ve birikimi, yabani bir coşku, gösteriş ve gerçekçilik niteliği veren İsa'nın Çektikleri sahnelerinin tasvirlerinin sipariş ve üretimlerinin birbirini izlediği söylenebilir. Burada gerçekten de Avrupa'nın hiçbir ülkesinde örneği görülmeyen bir tinsellik ve sanat dünyası mevcuttur (ne daha sade ve akılcı Fransa'da, ne güzellik idealinin Platoncu kaldığı İtalya'da, ne daha aşina olan Avusturya ülkelerinde; ne Polonyalılar, ne de Bizans'ın heybetli ayin sanatının damgasını fazlasıyla taşıyan Ruslar arasında görülür). Şunu da eklemek gerekir ki, İspanyol sofuluk biçimleri başka ülkelere erişerek buralarda da etkili olmuştur ama onların heyecanlarını yatıştırmıştır. Ölçünün, uyumun, dengenin, serinkanlılığın bu reddinde, bu heyecanlandırma ve ortalığı karıştırma iradesinde, bu gösteri retoriğinde, klasisizmin sevdiği değerlerle bağdaşmaz bir şey görmek mümkün değil midir? Burada barok bir damar görmemek mümkün müdür? Bu damar, Rönesans'a yabancı değildir. Rönesans'ın yansılarını taşır, çünkü sanatçılar kendi dönemlerinin insanıdırlar ve birçok üslubun etkisine maruz kalırlar. Ama bu damar kendi anlayışıyla hareket etmez. Onun varlığı, Rönesans'tan kaynaklı barokun açıklamasında yeni bir güçlük ortaya çıkartır.

Alonso Berruguete (1488-1561) İtalya'da Michelangelo döneminde ve Urbino'nun sarayında çalışmıştı. O, Rönesans insanı olmaktan ziyade baroktur. Acı içinde şaşırtıcı biçimde sakin yüzlü *San Sebastian*'ı, esin nedeniyle

çehreleri altüst olmuş peygamberleri, el kol hareketleri yapan kişiler asla değildirler; onların uzatılmış biçimleri, hareketlerinin kazık gibi duran kırıkları seyirciyi şaşırtır ve onu gündelik yaşamın daha ötesine, tinsellik ve çağrının dünyasına götürür. Ondan farklı olmakla birlikte, onunla aynı esin düzeni içinde yer alan Juan de Juni'nin (1506?-1577), İspanyollaşmış bu Bourbon'un haçtan iniş ve mezara girişleri daha kütlesel, hareketli ve tumturaklıdır, ama ölmüş İsa'nın etrafında altüst edici acılarının bütün itkilerini izleyen sıradan insanlar gibi figürleri bir araya getirir. Valladolid Müzesi'nde,[4] tacın bir dikenini göstererek arkasını dönen *Saint Jean d'Arimathie* ziyaretçiyi Kurtarıcı İsa'daki tiksinti ve terk edilmişlik duygusunun aşırılığına tanık tutar: Bu duygu takınaklı bir ısrar halini almıştır. İdealisttir; çünkü onu harekete geçiren şey aydınlatma iradesi ile derin bir dinsel heyecandır. Gerçekçidir; çünkü araçlarındaki teknik, biçim, oranlar, renk aracılığıyla, fiziksel ıstıraba, acıya, dehşete ve ölüme acımasızca sadık bir ifade vermeye çalışır; modern yüzyılların İspanya'sında çok bollaşan bu çokrenkli heykel baroka en önemli katkıdır. Onun yatıştırıcılığına ve güleryüzlülüğüne ilke olarak hiçbir şey karşı durmuyordu. Ama bu heykelcilik, Kutsal Hafta temsilleri nedeniyle kuşkusuz dramı tercih etmiştir: İmgeler, canlı tablolar gibi, yanılsama peşindedir ve etten kemikten bir İsa, haçın ağırlığı altında kan içinde şehirde gezdirilirken, yarı baygın bir halde, İsa'nın çarmıhının di-

4) Ulusal heykel müzesi Colegio de San Gregorio. Bu geleneğin devamı için bkz. Francisco Salzillo Alcaraz'ın (1707-1783) eseri ve Murcia'da onun anısına kurulan müze.

binde ya da yas giysileri içerisinde, oğluyla karşılaşmaya çalışan Meryem gerçektir. Başka konularda serinkanlı ve ölçülü olabilen (*Azize Teresa*, *Assisili Francesco*, *Aziz Bruno*) Gregorio Fernández'in (1566-1636) uzanmış yatan sanrılı İsa figürleri ile kendinden geçmiş Bakireleri buradan kaynaklanır. Kibar ya da refah içindeki şehirler olan Valladolid ve Sevilla bu sanatın bellibaşlı merkezleri oldular. Atölyeler hiç durmadan çalışıyordu ve zanaatkârlık işinden temel önemdeki esere ilginç geçişler görülüyordu. Hayranlık verici heykeltıraş Juan de Martinez Montañez (1568-1649) mimar ve ressamlarla birlikte mihrap arkalıklarının dekorasyonuna katıldı. Yoğun bir inanç insanı olarak, unutulmaz başyapıtlar yaratmak üzere, komünyon ve duadan yola çıkıp gerçek esin coşkuları içerisinde çalışıyordu: *Lekesiz Gebelik* türün harikulade örneklerinden biri olarak ünlüdür ve daha az bilinen, Berlin-Dahlem'de saklanan *Dolorosa*'nın başı, günümüzde geleneksel dekorundan ayrılmış olsa da, çok daha ifadeci ve allak bullak edici görünür, yerel ve sınırlı olarak kabul edilen bir stilin sonsuz değerini ortaya koyar. Yabancılara fazlasıyla eleştiri esinleyen (tensel imgeler, tiyatrovarilik, içsel duanın ya da litürjinin yerini alan kutsal dram), günümüzün turistik kullanımıyla bir ölçüde dindışılaşmış bu barokun, Kastilya ya da Sevilla halkı içinde ciddi, gerçek ve sahici bir dinsel heyecan uyandırmaya devam ettiği görülmektedir.

Greco'nun eseri bu sanatın başarılarının çağdaşıdır. Ama onunla ortak hiçbir yanı yoktur, yine de ona tamamen yabancı değildir (Havariler dizisi). Esinin tarz ve yoğunluğunun indirgenemez niteliği bakımından biricik olan, belki de Bizans kalıntılarıyla birlikte Tintoretto'dan

kaynaklanan bu eser, yine de on altıncı yüzyılın dinsel, mistik, senyörlük İspanya'sıyla birliktedir. Ne *II. Philippe'in Düşü*, ne *Saint Maurice'in Eziyetleri*, ne de özellikle figürlerinin gücü ve zarafetiyle, yakalıklı soyluların ve rahiplerin şaşırmadan izledikleri yeryüzündeki mucize sahnesi ile cennet görüntüsü arasındaki şaşırtıcı yakınlıkla emsalsiz başyapıt olan *Orgaz Kontunun Cenazesi* bu çerçevenin dışında kavranabilir.[5] Klasik midir barok mudur? Greco demek yeter.

Buna karşılık, çokrenkli heykel esiniyle, etkiyi korurken okul kalıplarından kurtulmuş olan ve İspanya'ya özgü dinsel duyarlılığa ve keşiş yaşamına gerçeğe yakın bir yorum getiren sonraki yüzyılın İspanyol resim eserleri karşılaştırılabilir. İspanyol eleştirmenlerin eserleri ile bir Fransız'ın –Paul Guinard– güzel bir incelemesi dikkati Zurbarán'a (1598-1664) çekince Zurbarán yeniden ilgi görmüştür. Önceki yüzyılın krizlerinin ve tartışmalarının ardından reform ruhunun baskın çıktığı bir dönemde ortaya çıkan ve son derece dindar biri olan Zurbarán keşişlerin yaşamını biliyordu. Eserlerini yarattığı Sevilla'da çokrenkli heykele aşinaydı ve gözlerinin önünde çeşitli resim yapma tarzlarının örnekleri vardı. Bir doktrinin genel otoritesinden ziyade bir tarzın yararını daha fazla dikkate alan sanatı, böylece klasisizmden uzaklaşır. En yüksek tinselliğin en sıradan eyleme nüfuz edişini ifade eder. Gerçekçi bir temsilden mistik bir anlam çıkartır. Bu sıfatla barok ka-

5) İki planda geliştirilen bu eserde, iki büyük İspanyol eğilim bir aradadır: dinsel çilecilik ile gerçekçilik; mistik esin ile dünyayı olduğu gibi açıklama kaygısı.

bul edilebilir. Ama gelenek bu adlandırmayı daha ziyade İtalya'dan etkilenmiş ve ideal güzelliğe sadık ressamlara ayırmıştır: Murillo ve *Meryem Ana* yorumları. *Purisima*, en yetkin İspanyol temaydı, üniversitelerin pek sevdiği teolojik bir görüşün temasıydı ve İspanya'da Konsil buna dogma yetkisi vermemişti. Ama Murillo'nun tarzı bile ülkenin izini taşımaktadır: onun göksel şan içindeki Bakireler'i ya da bir Azize Anne'ın yakınındaki Bakire-Çocuk'ları son derece İspanyol'dur ve küçük dilencileri açıkgöz yumurcakların portresi gibi gözükmektedir.

Bilgece ve güçlü bir eserle Velázquez on yedinci yüzyıl İspanyol resmine kutsallık sağladı.[6] Sözleşmelerden ve kibarlıklardan kaynaklanan saray üslubu, askeri gücün görkemi (*Mızraklar*) ya da teşrifatın kesin kuralları (*Nedimeler*) üzerine sanatın bir tanıklığıdır. Atını şahlandıran ya da Sierra manzaraları içinde avlanan kral, veliaht portreleri, boğuk ve güçlü renkleriyle, hakikat kaygısının büyüklük istenciyle birleştiği kompozisyonlar içinde, uygarlığın bir evresini ifade eder.

Böylece, toplumun her kademesinde derinden yaşanan bir dinin, Kastilya gururunun, bütün Avrupa'ya hâlâ korku salan bir monarşinin –çöküşün kıyısında olsa bile– gücünün tercümanı olan İspanyol sanatı, bir kategorinin yaftasını reddeden kibirli bir bağımsızlık tarzı sunar. Antiklasisizmden söz ettik. Özellikle bazı doktrin kitaplarının varlığına rağmen, sarayın ya da kamuoyunun İspanya'nın ününü dünyanın geri kalanı için model olacak bir ilkeler

6) Rubens'le Madrid'de karşılaşmadan sonra iki kez kaldığı (1630 ve 1648) İtalya dersini de özümsemişti.

ve eserler sistemine bağlamakla meşgul olmadığı doğrudur. Sanata egemen olan entelektüel yan değildir ve yaratılacak hakikat ya da duyguya dair acil izlenim, âlimlerin tanımladığı bir ideale uyumdan daha fazla kaygı yaratmaktadır. Okullardaki öğretim kadar verimli olarak değerlendirilen zanaatçı eğitimi; üslup seçimindeki eklektizm; yeni kuşaklar tarafından sürekli kullanıldığından sürekli zenginleşen bir geleneğin gücü buradan kaynaklanmaktadır. Bu duygusal direniş, varlık koşullarında inat etme iradesi, bazı biçimlerin ya da türlerin, etkinliklerini yitirmeden sürmesini açıklamaktadır. Ayrıca, her şeye rağmen uluslararası değerlere en fazla erişebilen kesim olan yönetici sınıfların, yavaş yavaş başka görüşlere de açık olmasını açıklamaktadır, oysa ki bütün ulus uzun süredir anladığı şeye bağlılığını koruyor ve onu besliyordu. Bütün bunlar kesinlikle barok bir ortam oluşturur; ama kendine özgü nitelikte ve İtalyan tarzının dolaysız başarısını garanti etmeyen bir ortamdır bu.

Bütün Avrupa'da muteber sayılan Serlio, Vignola ve Scamozzi'nin kitaplarının etkisi altında birçok yapıda düzen, sütun, alınlık benimsenir ve geleneksel mimariye uluslararası sanatın öğeleri karıştırılır. Yeni bir katedral için (Valladolid) kimi zaman Herrera'nın düzenli ve ciddi tarzı, bir kilise için (Valladolid'deki Juan de Nates'in (1597-1604) Las Angustias'ı) Roma Karşı-Reformu'nun tarzı seçilir; kimi zaman Madrid'de Cizvitler kilisesi için devasa düzenli sütunlar, Sevilla'daki kurul kiliselerine elips planlar, Loyola'daki tapınak için Carlo Fontana'ya talep edilen barok bir bazilika (1681) görülür.

Kimi zaman, günün modasına uygun bir fasat yalnızca eski bir kilisenin (Girona) genel görünümünü değişti-

rir.[7] Özellikle on yedinci yüzyıl boyunca katedrallerin ve ister bölge kilisesi olsun ister manastır, bütün kiliselerin iç dekorasyonu yeni etkilere yol açar. İspanyol katedrallerinde genellikle ana sahını parmaklıklarla çevirme ya da nişlerde, sütun ve motiflerde heykellerle süslü duvarcılık geleneği yaygındı: Piskoposluk kurulu üyelerinin ayin yaptıkları *coro*'dur bu (koro) ve her yerde ana sunağın (Fransız kiliselerindeki koro yerine denk düşen *capilla mayor* ya da *presbyterium*) üzerine, önceki çağın geleneğine uygun olarak bir mihrap alınlığı konmuştur, ama küçük tablolar halinde bölümlere ayrılmak yerine, daha ziyade, bir zafer anıtı tarzında birçok gövde halinde eklemlenmiş büyük bir mimari kompozisyon niteliği taşır. Sütunlar, alınlıklar, saçaklar, uzamlı bir yapı dayatırlar; resimli sahneler ve heykeller birbirlerini dengeler ve sonuçta büyük bir sahneleme aygıtı oluşur. Hayalgücünü harekete geçirme ve etkileme kaygısı burada da ortaya çıkarak, doktrine bir yorum getirir, koruyucu azizlerin resimlerinin görüldüğü dekorla birlikte varlıkları hem daha aşina hem de daha saygın kılınır. Her yerde bir gösteri etkisinin yoğunluğu görülür.

Bu genel nitelikler eserlerin bölgesel çeşitliliğini önlemez. Her bir bölgenin sanatı farklı ekonomik ve toplumsal

7) Üslup birliğine vurgun yabancı ziyaretçiyi büyük şaşkınlığa boğarak, İspanyol dini binalarının "baroklaştırılması", genellikle, Toledo'da (katedral) ve Saint Jacques de Compostelle Katedrali'nde olduğu gibi, fazlasıyla ince işlemeli bir fasadın eklenmesinin ya da içeride, büyük bir mihrap arkalığının ya da bir "saydam"ın yükseltilmesinin sonucudur. Sade ve "klasik" bir yapı üzerine eklenmiş fasadın önemi, aynı zamanda, İspanyol Amerika'sındaki yapıların da özelliğidir. Bkz. Mexico Katedrali, Sagrario.

yazgıyı yansıtır. Okyanus ötesinin gücü nedeniyle Sevilla daima, M. Corbacho'nun deyişiyle, yenilikleri –kendi ölçütlerine tabi kılsa bile– en iyi karşılayan bölge olarak kalır. Valencia, Barselona ve Levant İtalya'ya en yakın ve etkisine en açık bölgelerdir. Madrid daha inatçı bir Kastilya sadakatiyle onurlanmak ister (mümkün müdür bu?). Salamanca ise, sanatı anlama tarzına dek, Üniversite'nin ve Cizvitlerin etkisine maruz kalır.

Özellikle, İmparatorluğun okyanus ötesindeki varlığı metropolün sanatsal yazgısını etkiler. Meksika'da, Peru'da, Amerika'nın diğer bölgelerinde saraylar ya da kiliseler inşa ederken, metropol üslubu, daha doğrusu metropol mimarlarının önerdikleri üslup benimsenir. Örneğin, kimilerinin ilk barok mimar kabul ettiği ve Salamanca'daki Clerecía'ya başlamış olan (1617) Juan Gómez de Mora Meksika'da çok sayıda plan üretti. Süslü, son derece dekoratif bir barok çok kısa sürede Yeni Dünya'ya yayıldı. Birçok memur, yaşamlarının son deminde İspanya'ya geri dönen zenginleşmiş sömürgeciler, orada konut ya da vakıf kilisesi inşa ettirseler de, tercihlerini eski tarzdan ziyade orada alıştıkları üsluba yöneltiyorlardı.

On yedinci yüzyıl sonunda, her koşulda, mimari ve dekoratif sanat İspanya'da yenilenerek on sekizinci yüzyılın ilk birkaç on yılında doruk noktasına erişti. Uzun bir dekadansın ardından, politik krize ve İspanya'nın iki monarşik yol (Madrid'de V. Philippe ile Barselona'da III. Charles) arasında bölünmesine rağmen ekonomik konjonktür düzeliyordu. Örneğin Salamanca'da Clerecía'nın barok karakterini kuşaklar boyunca art arda gelen mimarlar iyice vurgulamıştır. Kubbeli iki yüksek kule arasında çok süslü

bir yüksek tepe sivrisi ile zarif fasadı bitirmişler ve sekizgen bir kubbe kasnağı üzerinde koronun girişinde, üslubun en güzellerinden olan küre şeklindeki muhteşem kubbeyi yükseltmişlerdi. Rönesans ve Müslüman avlularının şehrine, bir Şark zarafeti ve cazibesindeki Clerecía Manastırı (André García de Quiñones, 1750'ye doğru?) tamamen farklı bir hava getirdi. Düzgün bir ayaklık üzerinde yükselen yuvarlak sütunlar, karma başlıklarıyla, güçlü bir saçağı desteklerler. Bunların yerini alan kemerlerde bir anakapı, balkonlu bir pencere ve geniş bir *oculus* dizilidir. Bilgece zarafetteki, gösterişli düzenlemedeki bütünlük, bir Roma baroku görünümü verir.

Sevilla'da, mimar Figueroa'ların (baba Leonardo, 1650?-1730; oğul Ambrosio, doğumu 1700) eseri olan muhteşem kiliseler, kimi zaman kasnaksız yükseltilmiş (San Pablo), kimi zaman sekizgen bir kasnakla desteklenmiş kubbelerinin genişliği ve çeşitliliğiyle dikkat çekicidir. Bunlar, yapıları ve dekorasyonları içinde bütün sanatsal kaynaklardan öğeleri (ahşap galeriler, demir işleme, pencerelerin alçıyla çevrelenmesi) bir araya getirirler ve kubbe fenerlerinin sevimli karmaşası içinde tamamlanırlar. Salamanca'daki Clerecía'nın baş-sahın arkalığı (Cristobal Honorato), güçlü sütun gövdeleriyle ve bileşiminin bilgece zarafetiyle, bir üslup evresinin sonunu ve bir yenisinin başlangıcını belirtir. Bir uyum göstergesi daha olarak arkalık dekorasyonu ortaya çıkar ve yayılır: kubbe kemerine varana dek, dekorasyon motifleri çoğalır, sütunlar birbirini dengeler, ama farklı düzlemlerde, bütünü ortaya koyarak, burma sütunları oyulur, yapı saçakları daha belirgindir, yontulmuş herhangi bir motifle kaplı olmayan

hiçbir yer yoktur. Altın her yana görkemini saçar ve yüksek bir kutsal sandığın yaldızlı kubbesi, her şeyin yöneldiği merkez olur: Görkemi heyecan verici olan azizlerin azizi. José Churriguera'nın (doğum tarihi 1665) Dominiken San Estaban Kilisesi için 1693 yılında bitirdiği oymalı arkalık böyledir.

Churriguera'nın bu sanatı Avrupa barokunun yeni bir evresi olarak kabul edilmeye değer. Bu evrenin kaynakları, o dönemde Salamanca eğitiminde geliştirilen on altıncı yüzyıl İspanyol mimarisinde ya da incelik zevkinde görülebilir. Dahası: Gotiğin, on altıncı yüzyıl İspanyol sanatının, Rönesans'ın ve İtalyan barokunun oluşturduğu görkeme duyulan ilgiye, genel bir duyarlılığa ifade katar. Dekoratif motiflerini ve belki de havasını farklı sahnelemelerden, özellikle cenaze törenlerindeki tutumlardan ödünç alır. Bu motifleri oymalı arkalıklara aktarır, ama bunlar, kendi mimarileri içinde, manyerizmin ve Roma zevkinin dayattığı ana hatları korurlar. Ayrıntılar ve zenginlik çoğalarak, şaşırtıcı bir döşemeciliğin görkemli havasını verir. Böylece Churriguera'nın tarzı zarif bir zenginliğe erişir; bunun, o zamana dek İspanyol dinsel sanatında eksik olan bir neşe ve gülümseme olduğu söylenebilir.

Rokokonun çağdaşı[8] olmakla birlikte tamamen başka bir şeydir. Endülüs daha sonra Churriguera'nın sanatını benimsemiştir, ama yorumlamada daha renkli bir tutum

8) Sonuç olarak, İspanya'da oldukça az yaygın. En azından, Orta Avrupa'da gerçekleştirilen şeylerle oldukça rahatlıkla karşılaştırılabilen Granada Manastırı'nın ayin eşyası yerini ya da Aranjuez Şatosu'nun porselen hücresini sayabiliriz.

benimser. Pedro Duque Cornejo, Sevilla'nın yakınındaki Umbrete'nin oymalı arkalığını yükseltti. Burada sütunlar bir dizi bezek kordonuna dönüşür, güçlü bezeme kıvrımlar buna karşılık verir ve bütün içinde mimari bir nitelik oluştururlar: Türe mükemmel bir hakimiyet. Burgos katedralinin genel düzeninin, bu gotik ve Rönesans dekorun içine Santa Tecla Şapeli'nin dahil edilmesiyle bozulduğu söylenir. Duvar, yaldızlı büyük bir oymalı arkalıkla bütünüyle kaplıdır; göz, yontusütunlara ve terimlere varana dek, sayısız motifi yavaş yavaş keşfeder. Şapelin kubbesi, beyaz zemin üzerinde muhteşem bir kaplama olarak, yumuşak ve hafif renklerde, girişik harflerle, çiçeklerle ve *putti*'lerle kaplıdır. Ama bu neşeli zarafet içindc, çokrcnkli heykelin yabani görünümünde yapmacıklık vardır: Bu bir dönemin samimi tanıklığıdır. En heyecan verici başarı belki de Salamanca'daki Vera Cruz Şapeli'nin içidir. Joaquín de Churriguera'nın süslediği iç mekân fasadın sadeliğiyle çelişir. Işık, işlemeli bir kubbeden, simli bir dantel gibi kesilmiş, ışıltılı oymalı arkalığa düşer. Dua eden keşişlerin gözetimindeki kutsama ayininin varlığı, esere niteliğini ve derin anlamını verir: Tanrı'ya hamdolsun diye aşkla işlenmiş bir kutsal emanet sandığı. Bir tiyatro sanatı değil, bir prestij ve coşku sanatı.

Mimar ve heykeltıraş olan José Churriguera'nın küçük kardeşleri Joaquín ve Alberto'nun ikisi de Salamanca'daki yeni katedralde çalıştılar. Alberto, ruhuna ihanet etmeden geleneksel meydanın görünümünü yenilediği Plaza Mayor'un planını yaptı. Burada toplantı ve gezinti yeri niteliğiyle yeniden karşılaşılır, ama bu kez Madrid'in ciddiyetinden tamamen farklı, rafine bir zarafet görülür. Dekoratif

ya da mimari olan, ikisi birlikte de görülen Churriguera tarzındaki barok yapıların dikey çizgilerini canlandırıp, süsleme dekorunu çoğalttı; ancak mimari kütlenin geleneksel düzenini terk etmesini ve tezat etkiler sağlamasını istemedi. Compostela'daki Obradoiro'nun üslubu böyledir. Burada Fernando de Casas y Novoa fasadın merkezi gövdesine, bir kattan diğerine incelirken, oklar gibi yükselen, mücevherat tarzında işlenmiş ışık bacalarıyla biten, kat kat iki kulenin eşlik ettiği, sütun dizilerinin ritim verdiği, kocaman bir arkalık görünümü verir. Churriguera'nın sanatı, V. Philippe döneminin Madridli heykeltıraş, dekoratör ve mimarı Pedro de Ribera'nınkine yakındır. Onun eserleri hareketli ve renklidir, keşif ve verimlilik doludur, ama üslup daha ağırdır (oymalı arkalığa benzeyen San Fernando güçsüzler yurdunun kapısı, Fontaine de la Renommée, Toledo köprüsüne Avrupa'daki barok köprüler dizisi içinde –ilk olmasa da– bir yer atfederek süsleyen tavanlıklar ya da *hornacinas*). Yine barokun bir diğer nüansı: Francisco Hurtado'nun eseri olan, Segovia yakınındaki Paular Manastırı'nın olağanüstü mabedi (1718). Ciddi bir manastır kilisesinin hemen yakınında, yüksek bir tavanlık oluşturmak için fışkıran muhteşem kubbe, sütun ve heykel kaynaşması ve bununla birlikte, parlak bir şekilde dekore edilmiş yıldızlı şapeller dizisi. Dinsel sahnelemelerin en başarılılarından biridir.

On sekizinci yüzyıl başında V. Philippe saraylarını yenilemeye kalkıştığında yabancı etkiler yeniden görülür. Robert de Cotte ile Ardemans'ın eski Alcazar'ı yenilemelerini talep eder ve 1734 yangınının ardından İtalyan Juvara ile Sachetti'ye çağrıda bulunur. Sachetti'nin gerçekleştirdiği

saray –günümüzdeki "*palacio de Oriente*"–[9], Bernini'nin XIV. Louis'nin Louvre'u için seçmiş olduğu stili İspanya'ya geri getirir. Uyumlu ve gösterişli bir kraliyet yapısı daima orada yaşayanın önemini ifade eder ve bu yapıya yaklaşanlara monarşinin büyüklüğünü hatırlatır.

Son olarak, aynı yıllarda ama art arda projelere göre yapılan Granja de San Ildefonso, barok bölümleri aynı stilin çeşitlemeleri olarak bir araya getirir ve bu nedenle de onları gerçek bir bütün içinde kaynaştırmaz.[10]

Yeni bir dinsel mimarinin benimsenmesi, on sekizinci yüzyılda İspanyol barokunun içine Churriguera'nın sanatından tamamen farklı bir niteliği dahil eder. Bu, ne kadar aşırı olsa da, geleneksel mimarinin yavan ve yüksek fasatları üzerinde kaplama tarzında sergilenen bir dekor değildir artık. Duvarlar şişer ve oyulur, sütun karınları ile hacim yitimleri karşı karşıya gelir. Oval ya da yuvarlak büyük pencereler, yuvarlak çerçeveli kabartmalar ve nişler en önemli dekoratif motifleri oluşturur. Kuyumcu titizliğindeki maden oymacılığı artık yoktur, çok daha geniş etkili kütlesel hareketler görülür. Borromini ve Guarini'nin baroku, aynı yıllarda Orta Avrupa mimarlarının yorumladıkları şekilde görülür.

Murcia'da Jaime Bort'un (1741) eseri olan anakapı Korint tarzı sütunlarla çevrili büyük bir oyuntudur. İç planda, tepe sivrisiyle bir giriş araya sokulur. Görünümü, çerçevelenmiş çizgileri, motiflerinin çokluğu, Hildebrandt'ın Viyana'daki Peterskirche'de kullandığı bütün yöntemlere

9) Diğer adıyla "Kraliyet Sarayı".
10) Stil bahçelerde tamamlanır.

benzemektedir. Valencia'nın fasadı, iki içbükey kanat arasında dışbükey bir merkezi gövde sunmaktadır. Burada da, arkalığın görünümü, üç katlı bir kompozisyonla birlikte egemendir: kapının üzerinde yontulmuş büyük bir arma levhası, şeritlerle çevrili oval bir göz, Meryem Ana'nın Göğe Yükselişi'ni temsil eden büyük bir rölyef ve de kırık bir alınlık bulunmaktadır. Valencia'da, sivil mimari açısından, Avrupa'nın en ilginç yapılarından biri olan Marki dos Aguas'ın sarayı bulunmaktadır. Son derece hayal mahsulü ve taşkın bir süsleme fasadı kaplamaktadır. San Fernando hastanesini, aynı zamanda da Viyana'daki Freyung saraylarını ya da Prag'daki Malá Strana'nın saraylarını hatırlatmaktadır. Bu Vergara'nın eseridir. Babası (1681-1753) Alman heykeltıraşlar Conrado Rudolf ve Francisco Stolf ile birlikte katedralin fasadında çalışmıştır. Kadın heykeltıraş Luisa Roldán'ın (1656-1704) eseri olan bir *Saint Michel* heykeli, genel hareketiyle, kanatların deseni, teatral kostümün ayrıntısı, sorguçlu miğferiyle, Prag'daki Toscana sarayının köşesindeki Ottavio Mosto'nun ünlü başmeleği gibi Alman ya da Tuna heykel eserleriyle yakınlık gösterir. Bu türden yakınlıklar köken ortaklığına inandırır: gravürler derlemesi ve mimari planlar. Fransız süslemecilerinin projelerinin Alman rokoko dekorlarından esinlenmesi gibi, İspanyollar da, oymabaskılara göre, İtalya'da ve Orta Avrupa'da gerçekleştirilen şeylerden esinlenmişlerdir.

Böylece, İspanya İtalyan barokuna oldukça utangaçça açılarak onu coşkusuzca kabul etmiştir. Rönesans zevkini de gotik geleneklerle uyumlandırmayı başarmıştı. Bramante'nin klasisizminden Herrer'in stilinin ciddiyetini alabilmişti. Ardından, kendi dehasının oluşturduğu ve

Churriguera'yla birlikte stil gençleşmesine yönelten barok biçimlere olan tercihini korudu. Daha sonra ve çeşitli yerlerde, Avusturyalı denebilecek baroku benimsedi. Bunun sonucunda ilginç bir çeşitlilik görülür, neredeyse topraklan üzerinde bir araya getirilmiş eserlerin niteliğinde bir dağılma ortaya çıkar, ama iki yüzyıl boyunca sahici, güzellik bakımından zengin bir barok deneyimi destekleyen şey, aristokrasinin ve ruhbanın otoritesine ve prestijine razı olan, çok yoksullarla çok zenginlerin aynı ateşli coşku içinde birleşerek, öncelikle zenginliğin ve görkemin saygı belirtisi olarak Tanrı'nın evlerinde birikmcsini istedikleri geniş ölçüde kırsal temelli bu toplumun niteliğidir.

Portekiz barokunun İspanyol barokuyla sayısız yakınlıkları vardır. 1580-1640 arasında iki krallığın aynı ilkeye dayalı olduğunu unutmamak gerekir. Ama Portekiz baroku kendi özgünlüğünü korur. Bütünü içerisinde on yedinci yüzyıl Portekiz kiliseleri, ayin eşyası bölümlerinin sahını çevrelediği, iki kuleli düzenli fasatlarıyla, V şeklinde düzenlenmiş pencereleriyle, dörtgen bir plana dahil olarak, neredeyse sade bir basitlik izlenimi verirler. Giriş dekoruyla (piramitler ya da toplar) ya da kulelerin üzerine giydirilmiş, son derece değişik desenli, şişkin kubbelerin ustalığıyla bu sadelik kısmen düzeltilir. Keza, barokun Avrupa'da geliştiği dönem olan Manuelin tarzının aşırılığının sanatta ifade ettiği büyük maceranın ve keşiflerin gelişmesinin ardından, Portekiz için güçlükler ve içe kapanma dönemi başlar. On altıncı yüzyılda biçimlerin klasisizmine ve dekorda sadeliğe doğru bir tepki görülür. İtalyan Terzi'nin (ö. 1597) etkisi altındaki mimari, Herrera'nın ciddi zevkini benimser. Ama hiçbir stil gerçekten baskın değildir: Ekonomik

koşullar büyük yeniliklere karşı duruyordu, bölgeler kendi geleneklerine bağlı kalıyordu ve bununla birlikte, çok sayıda siparişte bulunan dinsel tarikatlar, yerel sanat ile Roma tarzı arasında uzlaşmaları teşvik ediyordu: Yine Vignola ile Serlio'nun eserleri yeniliklerin esiniydi. Örneğin, bir süre sonra, saray yükümlülüklerine sahip bir mimarlar henadanlığı olan Tinoco'lar döneminde, yuvarlak kiliseler ve Santarem papaz okulunun şaşırtıcı fasadı (1676) Genç João Nunes Tinoco'ya (1631-1684) atfedilir. Düzenli üç katı, kiliseden ziyade saray fasadı, kabuk biçiminde devasa bezeme kıvrımları ile iki yüksek piramit arasındaki tepe sivrisi görülür. On sekizinci yüzyıl başında Suablı sanaçılar olan Ludwigler ya da Ludovice, Germen barokunun zenginliklerini, V. João'nun Escorial'ı olan Mafra'nın –ki bu da ilki gibi kilise, manastır ve saraydır– bütününe kabul ettirmişlerdir. Hareketli biçimli mermer heykeller süslemeyi tamamlamaktadır. Ama bunlar sarayın kaygıları olup, uluslararası bir zevkin başarısıdır. Gerçekten Portekiz'e özgü gelenek kiliselerin iç süslemesinde yenilenir ve yontulmuş alınlıklarıyla bile olsa fasadların koruduğu sadelik ile içerinin zenginliği arasındaki tezat artık çarpıcıdır. Sahınlara altın işlemeli ve yontulmuş ahşaptan bir dekor (*talha*) giydirilir, kiliselerin koro bölümünde ya da yan sunaklarda muhteşem arkalıklar yükselir. Kimileri, oldukça tuhaf bir şekilde, bu Roma girişlerinden esinlenir. Sert taş ve sade mimarinin ülkesi olan Kuzey Portekiz'de bunlar çok yaygındır. Buralarda, güzel kemerler ve kemer kovanları görülür ve bunlara sığınmış bir halde, bir tablodan ya da yontulmuş bir motiften ziyade, çiçek vazolarının, mumların ve hurma dallarının bir arada bulunduğu bir dizi

seki (*trono*) görülür. Başkaları ise, Churriguera tarzında, motifleri çoğaltmayı tercih ederler ve boyanmış heykeller, İspanyol'unkinden daha güler yüzlü ve aşina portreleri çoğaltır. Son olarak, kiliselerde, ayin eşyası yerlerinde ve manastırlarda, beyaz ve mavi fayans kaplamalar –*azulejos*– duvarlara taze ve berrak bölgeler yayar.

İspanyol ve Portekiz baroku okyanusların ötesinde sömürge imparatorlukları içinde de yayılmıştır. Politik fetihle Hıristiyanlaştırma sıkı sıkıya bağlıdır: Kiliseler ve manastırlar gerekiyordu. Ama burada, Hıristiyan sanatının gelenek yokluğu günlük zevkin benimsenmesini doğal kılıyordu. Yerliler, yeni din için inşa edilmiş tapınakların görkemine duyarlılık göstermeyecek miydi? Bu yapıların planları ve hatta kimi zaman taşları, bir araya getirilmeye hazır bir halde Avrupa'dan getirildi. Çok erken dönemde, yerliler de bu girişime katıldılar ve dekorasyon onların zevkine ve buluşlarına emanet edildi. Meksika ve Peru'da, yerel uygarlıkları parlak bu iki ülkede, yerli sanatının biçim ve anlayışları uyanmış ve sömürge barokuna metropollerdekinden daha şiddetli bir karakter vermek için çabalarını birleştirmiş gözükmektedir.[11] Açık havadaki ibadet ve törenlerin başarısı ölçüsünde çokrenkli yapılar çoğalmıştır. Yerli atölyeler İspanyol modellerin trajik ve kanlı gerçekçiliğini mümkün olduğunca öteye taşımışlardır.[12]

11) Arequipa'daki Compañia'nın anakapısı, Puebla'daki Rosario Şapeli ve Oaxaca'daki Santo Domingo Şapeli (Meksika).

12) Bkz. Cuzco Katedrali'nin (Peru) ya da San Miguel de Allende'deki (Meksika) San Raphaël Katedrali'nin içi.

On sekizinci yüzyıl boyunca barok Avrupa'da geri çekilirken, anıtsal mimari ve sanat açısından henüz keşfedilmemiş geniş bir alan olduğundan, çok sayıda ve ilginç eserleriyle Amerika'da yeni bir atılım kazanıyordu. Metropolle işbirliği her zaman sıkıydı. Churriguera sanatı İspanyol Amerika'da çok çabuk yayıldı: En güzel kompozisyonları burada görüldü (Meksika'da Tepotzotlan, Zacatecas),[13] Brezilya'daki kiliseler *talha*'yı ve yaldızlı şapelleri benimsediler (Bahia, Rio de Janeiro). On sekizinci yüzyılda, Minas Geraes bölgesindeki altın ve değerli taş yataklarının işletilmesi, artık kullanılmayan (Ouro Preto ve Rio de Janeiro), Orta Avrupa'dan esinlenmiş olan Portekiz eserleri örneği, Borromine tarzında kiliselerin çoğalmasına yol açtı.[14] Son olarak, sömürge yaşam tarzlarının bağımsızlığa, hatta ötesine kadar ayak diremesi, barokun on dokuzuncu yüzyıla dek inatla sürmesini ve bütün barokun en ifadeci sanatçılarından biri olan Brezilyalı melez Aleijadinho'nun[15] (1738?-1814) Napoléon'un çağdaşı olmasını açıklamaktadır.

13) Ve Guanajuato ve Taxco'daki kiliselerin fasatları.

14) Rokokodan ödünç alındığı gayet belirgin dekoratif öğeler de görülür. Diğer yandan, Bibiena'nın öğrencisi Antonio Giuseppe Landi (1708-1789) sayesinde Brezilya'da İtalyan barokunun etkisi de mevcuttur.

15) Onun eserleri arasında, öncelikle, mimari alanında Ouro Preto'daki Assisili Francesco ile heykelcilikte Congonhas de Campo'daki Bom Jesus de Matozinhos'un sekisi üzerindeki on iki peygamber unutulmazdır.

IV. Bölüm

TUNA BOYU ÜLKELERİNDE BAROK

Orta Avrupa barokun ayrıcalıklı bölgelerinden biri oldu. En fazla özgünlük gösterdiği, ama aynı zamanda analiz etmenin ve yorumlamanın en fazla güçlükle karşılaştığı yerlerden biri burasıydı. "Orta Avrupa" derken anlaşılması gereken, Güney Almanya ve Avusturya hanedanlığına bağlı ülkelerdir. Ama Polonya, Ukrayna, Rusya barokunun Orta Avrupa barokuyla yakınlık içinde olduğunu da unutmamak gerekir. Diğer yandan, bu barokun geliştiği dönem on altıncı yüzyıl sonu ile on sekizinci yüzyıl ortası olarak görülse de, olaylar ve toplumsal dönüşümler bakımından zengin, çalkantılı bu iki yüzyıl homojen bir bütün oluşturmaz. Kategorilerin kullanımı da hiçbir yerde bu kadar tehlike içermemektedir. 1580-1620 dönemine, gayet haklı olarak, post-Rönesans (*Spät-renaissance*), barok-öncesi (*Frühbarock*) ya da manyerizm sıfatları yakıştırılabilir. Hatta, bütün barok dönemini 1630 ya da 1650 ile 1720 ya da 1740 arasında sınırlandırmak da rahatsızlığa yol açar. Rokoko için de aynı güçlük söz konusudur. Hem bu stili

tanımlamakta güçlük çekilir, hem de başarılı olduğu dönemi saptamak için hangi tarihlerin ustalıkla seçilmesi gerektiğini bilmek güçtür.

Politik tarihlere fazla dikkat etmek, barokun on altıncı yüzyıldan itibaren hissedilen ve büyük malikanenin ekonomik ve toplumsal gücünü, köylülerin özgürlüklerinin daralmasını, küçük soyluların düşerek büyük toprak aristokrasisinin yükselişini, şehir burjuvazisinin cılız atılımını belirlemiş olan bir evrime bağlı olduğunu görmeme riski içerir. Ama diğer yandan, dinsel tarikatların gücüyle ve bütün toplumun, entelektüel akıl yürütmedense duyarlılığa çok daha fazla açık olan gözü ve kulağı ilgilendiren esnek bir uygarlığın etkisine girmesiyle birlikte Katolik Karşı-Reformu'nun zaferine yol açtı.

Büyük derebeylerin ve Katolik köylülerin stili, sarayların ve manastırların sanatı, ama aynı zamanda kırsal imgelerin, dekor ve şenliklerin sanatı; barok Orta Avrupa işte bu görünümü sunmuştur.

Ancak, yanılgıya düşme pahasına da olsa, politik olayların önemini göz ardı etmemek gerekir. Otuz Yıl Savaşı unutulursa hiçbir şey kavranamaz. Bu savaş, Rönesans'tan doğan bir uygarlığın atılımını kesintiye uğrattı, ciddi bir demografik krize ve toplumsal yapılarda bir yenilenmeye yol açtı, Tuna havzasında bir hanedanlık yapısının oluşumuna neden oldu: Avusturya hanedanlığının eyaletleri, söylendiğinden daha sağlamdır, ama Batılı tarzda birleşik ve bağdaşık bir ülke olamamıştır. Yine de, bölgeler arası alışverişleri kolaylaştırarak, ortak bir uygarlığın doğuşunu sağladı. Viyana kuşatması (1683), Macaristan'ın ve Balkanların bir bölümünün yeniden fethi, İspanya'daki Ve-

raset Savaşı'nın tuhaf olayları, önemli gelişmeler olarak kabul edilmelidir. Bunlar olmadan, Fischer von Erlach'ın adının egemen olduğu imparatorluk barokunu, Avusturya ülkelerinde baroku yenilemiş olan İtalyan etkili bu yeni dalgaları, hatta Bavyera'daki rokokonun nazik ve sevimli zarafetine katkıda bulunmuş olan bu Fransız etkilerini nasıl yorumlayabiliriz?

Bu koşullarda, daha rahat düşünebilmek açısından, ama bu çerçevelerin çok nispi bir değeri olduğunu unutmadan, 1580'den 1630'a ya da 1650'ye giden bir dönemi ayırt etmek yararlı olur. Sonuncu tarih, temel sonuçları ifade etmek bakımından önemlidir: Karşı-Reform'un ve Avusturya hanedanlığının zaferi, Vestfalya anlaşmalarından sonra, kamusal barışa geri dönüş. Bir diğer dönem 1650'den yaklaşık 1730'a dek uzanır, ama doruk noktası 1685'ten 1720'ye kadardır ve bu yukarı barok ya da otantik barok dönemidir.[1] Sonuncu bir dönem ise aşağı yukarı 1780'e kadardır: Bu dönemde barok, kelimenin tam anlamıyla bir düşüş içinde değil, rokokonun ortaya çıktığı, "klasikleştirici" bir tepkinin ilk işaretlerinin belirdiği bir "manyerizm" içinde yok olur.

1780 Maria Theresa'nın ölüm tarihidir ve bir hükümdarlık değişimi tek başına belirleyici olamasa da, II. Joseph'in devrimci ve somut deneyiminin hemen yerleş-

1) Bu kronoloji Avusturya imparatorluk barokuna daha iyi uygulanır; Güney Almanya'da, Bavyera seçmeninin karısı Savoyalı Henriette-Adelaide'nin teşvik ettiği "İtalyan" baroku daha az önemlidir ve on yedinci yüzyıl sonundan itibaren, Vorarlbergli (Kempten) ve Thumblu (Schönenberg ve Obermarchtal) ustaların eserlerine yerini bırakmıştır.

mesi de önemsiz değildir. Toplumsal düzeni yenilemek için, imparator yıprandığını düşündüğü ama barok uygarlığı tam da beslemiş olan geleneklerle mücadele etmeye ya da onları yok etmeye can atar. Şu sembol akılda tutulabilir: Viyana'nın Kapuzinergruft'unda, hareketli ve aşırı süslü figürlerden oluşan Maria Theresa'nın ve I. Frederick'in *pomposo* anıtının dibinde, kurşundan, süssüz, basit yuvada imparator-filozof yatmaktadır. İki ayrı dünya.

Birinci dönem olan 1580-1650'de, Nüremberg ve Augsburg Almanya'sı ile Avusturya hanedanlığına bağlı ülkeler arasındaki ilişkiler gelişerek varlığını sürdürür. Ne Viyana, ne de imparatorluk konutunun varlığı nedeniyle daha önemli olan Prag (II. Rodolphe önemli bir koleksiyoncu,[2] sanat ve bilim heveslisidir) henüz büyük şehirler değildir. Senyör ve burjuva bir müşteri çevresi pazarı canlı tutarak, kumaş, silah, kitap, Almanya ve Kuzey İtalya'da imal edilen her şeyi edinir. Şehirlerin mimari dekoru içinde Alman Rönesansı'nın zevki varlığını sürdürür (beşik çatılı evler, dökme demirden kuyular), ama tahkim edilmiş bile olsa, İtalyan tarzı dehlizi olmayan senyörlük malikanesi yoktur. Birçok senyör koleksiyonlar oluşturur ve hümanist bir kültürün sahibidir (Slavata, Zerotin). Ama yüzyılın başından beri Türkler Macar düzlüklerine yerleşmişlerdi. Buralara kendi kültürlerini ve yaşam tarzlarını getiriyorlar, putperestlik korkusuyla heykelleri tahrip ediyorlar, Hıristiyan kiliselerin karşısına minareler ve kubbeli hamamlar diki-

2) II. Rodolphe'un (1576-1612) sarayı, son derece ustalıklı olmakla birlikte, rafine ve yapay olan manyerizmin son örneğidir. Bkz. Arcimboldo ya da Adrien de Vries.

yorlardı. Böylece Hunedoaralar döneminde İtalyanlığın nüfuzuna girmiş olan Rönesans Macaristan'ı Batı'nın kültürel alanından çıkmıştı. Bununla birlikte, Batı'da Katoliklerle Protestanlar arasındaki savaş iyice kızışarak 1618 çatışmasına vardı. Bohemya bu çatışmanın hedefi halini aldı. Calvinist bir kralın Prag'a yerleşmesi ve kendi özel şapelini reforme etme bahanesiyle, Saint-Guy katedralini sanat hazinesinden yoksun bırakması ve bir yıl sonra Protestan Bohemya'nın Katolik ordular tarafından ezilmesi, gelecek açısından belirleyici olan önemli olaylardandır.

Uygarlık ve sanat tarihi açısından Wallenstein dönemi dikkate değer. Bu, hümanist Rönesans'tan kopmanın tamamlandığı anlamına gelmektedir. Ortalama kültürlü ve belirsiz zekâdaki (Pekař bunu herkesten daha iyi kanıtlamıştır) Wallenstein, servetindeki ani atılım sayesinde, gösterişin ve inşaat coşkusu ihtiyacının ilk örneğini verdi: Büyük bir adın şerefini desteklemek için artık gerekli olan manastır kiliseleri ve saraylar. Onun Prag'daki sarayı, dönemin en güzellerinden biridir, ama o kadar yenilikçi değildir: Fasat Alman Rönesansı'nın zevkini hâlâ korumaktadır, bahçelerin üzerindeki *sala terrana* Te Sarayı'ndan esinlenir ve bahçelerdeki Rokay üslubu mağara Maximilian'ın Münih'teki konutunun süslerini hatırlatır. Manyerizm mi barok mu? Eğer yalnızca biçim görülürse manyerizm; ama bir senyörlüğün büyüklüğüne dair yeni ruh düşünülürse bölgelerde barok bu düzeye zaten asla erişemez. Otuz yıl sonra Venedik'ten ve Pallade mimarisinden esinlenen İtalyan Carrati'nin yaptırdığı muhteşem boyutlardaki Czernín Sarayı İtalyan zevkinin geri dönüşsüz zaferini kanıtlar. Katolikliğin zaferi kiliselerin yapım ya da dönüşümünde ifade

bulur: Viyana'da Üniversite Kilisesi (Cizvitler) yalın fasadı ve Roma Karşı-Reformu'nun (1627) alınlığını benimser. Yalancımermerden dekorasyonlar (*putti*, uzatılmış biçimli kanatlı melekler, arabeskler ve deriler) Dominikenlerin sahınına (1631, bezeme kıvrımlı geniş fasat) ve 1662 yılında Carlo Antonio Carlone'nin ustalıklı bir sekili fasatla tamamladığı Am Hof Kilisesi'ne hareket katar. Prag'da Mont-Carmel tarikatına atfedilen Lutherci bir kilise, Trinité des Monts'dan esinlenen bir Roma fasadına sahip Lutherci bir kilise, San Salvator Kilisesi, Cizvitler Okulu Şapeli (Charles-Ferdinand Üniversitesi olmuştur) İtalyan Lurago tarafından baroklaştırılmıştır; Charles Köprüsü yakınında güzel bir fasat görülür, bunun önünde de üç kemerli bir sütunlu içavlu bulunur ki sekisi tırabzan parmaklıklarıyla ve heykellerle süslüdür.

İtalyanlar atölyeleri yönetirler. Ama İtalya'da yetişmiş Bohemya sanatçıları, örneğin ressam Karel Škréta (1610-1674) ya da heykeltıraş Bendl (1625-1680) yeteneklerini ülke geleneklerinin hizmetinde kullanırlar. Aziz Wenceslas ibadetinin yenilenmesine katkıda bulunurlar.

Bu dönemden, 1650 tarihi son olarak akılda tutulabilir; çünkü bu, Vestfalya Barışı'nı izleyen İsveç birliklerinin yola çıkışıyla birlikte, Katolik, monarşik ve derebeylik düzene, yani aşağı yukarı bütün bir yüzyıl boyunca büyük bir barok deneyimi destekleyecek olan genel koşullara tartışmasız bir geri dönüşün ifadesidir.

Bu, hem Avusturya'da, hem Bohemya'da, hem de 1635 yılında Nagy-Sombath Üniversitesi'nin kurucusu Kardinal Pazmany'nin eserinin Karşı-Reform'u tamamen başarıya ulaştıramasa da desteklediği Macaristan'ın "kraliyet"te

kalmış olan kesiminde cereyan eder. Alman etkisinin durdurulduğu söylenemez: Angelus Silesius'un coşkulu şiiri,[3] tutkulu bir tumturaklılık içinde, şair ve yazarların imge sevgisini teşvik ediyordu. Cizvit Bohuslav Balbin'in eserinde öne çıkan lirizmdir; ülkesinin Meryem geleneklerini yüceltir. Bir süre sonra da, ayinlerde ve Avusturya barokunun en şaşırtıcı figürü Aziz Augustinus tarikatından keşiş Abraham a Sancta Clara'nın yazılarında bu lirizm görülür (1646-1709). İtalyan etkisi yaşam tarzını ve sanatları düzenler. İmparator Leopold'un sarayında, genç hükümdarın ve bir Gonzague-Mantova olan ana kraliçenin zevkine karşılık vermek için, gösterişli süvari geçitleri, saray baloları, operalar, prenslerin girişleri, Venedik'te ve yarımadanın başşehirlerinde olup bitenden esinlenirler. Avusturya barokunun büyük bir özelliği olan müzik tutkusu bu beğeniden beslenmiştir. Başşehrin en beğenilen bestecisi bir İtalyan olan Cesti'dir. Uzun süre boyunca Kuzey İtalya'dan ve Floransa'dan modeller istenmiştir. 1670'li yıllarda başpiskopos Jean-Frédéric de Wallerstein Prag'a Fransız kökenli olan ama Roma'da yetişmiş bir mimarı –J.-B. Mathey– getirerek, Roma zevkinin başarısını sağlar. Haç Şövalyeleri için güzel Aziz Francesco Kilisesi'ni ona borçluyuz: merkezi plan, kabartmalı dış dekor, yumurtamsı canlı kubbe Roma örneği olmadan tahayyül edilemez; başpiskoposluk sarayı, (elden geçirilmiş) Buquoy Sarayı ve Toscana Sarayı (adının stille alakası yoktur: Sarayın Toscana düklerinin olduğunu hatırlatır). Düzenli zarafeti ve

3) Dinsel polemik ve tinsel aforizma eserlerinin yazarı: *Le pèlerin chérubinique* (1675).

cihannümalı konakları Roma idealine denk düşer. Viyana sarayları bu stili aşağı yukarı aynı dönemlerde benimsediler: Tencala'nın eseri olan zarif Dietrichstein-Lobkowicz Sarayı; bir süre sonra da, anıtsal etkisi, görkemli düzeni ve anıtlarla süslenişiyle, Domenico Martinelli'nin Liechtenstein Sarayı. Artık sivil mimaride de atılım görülür ve tür on sekizinci yüzyılın ortasına dek gelişir.

Şehirler kendilerini değişmiş bulurlar. Özellikle bunlardan biri olan Prag, belki de bulunduğu yer nedeniyle –sol yakadaki tepeler ırmağa hakimdir (Hradčany ve Malá Strana)– bir düş dekoru gibi birbiri ardına ortaya çıkan sarayların ve bahçelerin birikimiyle birlikte istisnai bir karakter kazanır. Viyana'nın eski sokakları eski görünümlerini yenilerler ve artık görkemli fasatlarla çevrilidirler. Kırsal kesimde ise, küçük devletler gibi yönettikleri bu binaların ortasında, senyörler kendi zenginlikleriyle orantılı konutlar isterler. Şatolar, geniş bir şeref avlusunun etrafında kendi binalarının düzenini sergilerler, ana gövdenin üzerinde basık ya da bir çıkıntıyla canlandırılmış bir kubbe bulunur, kanatlar geriye dönüktür. Av kulübelerine varana dek karmaşık ve sevimli bir zarafet her yerde hüküm sürer.

1682 yılında (on yıllık barıştan sonra) Türklerle savaşın yeniden başlaması, Viyana kuşatmasının telaşı, başlarında Polonyalı III. Jean ile Lorraine dükünün bulunduğu Hıristiyan prenslerin ordusunun kurtardığı başşehir... Bütün bunlar Avusturya hanedanlığının prestij nedenleridir. Macaristan'ın sonradan fethi de bu ilk başarıya dahildir. 1686 yılında Bude kölelikten kurtulup özgürlüğe kavuşur. Bütün ülkede bir zafer duygusu, genel bir güvenlik izlenimi artık manevi atmosferi oluşturuyordu. Çağdaşların kısmen

kuşku duydukları nedenler bu başarıya katkıda bulundu. 1679, 1713 veba salgınları önünü kesmiş olsa da, hızlı bir demografik artış, Otuz Yıl savaşının kayıplarını telafi ediyordu. Yeni çalışma biçimleri uygulanamadığından, korkunç yerel sefalete rağmen, tarımsal ekonomi genel olarak düzelir. Abraham a Sancta Clara, herkesin atalarının koşulları içinde erdemli davrandığı hiyerarşikleşmiş bir toplumu Hıristiyan idealine ve Tanrı'nın düzenine en uygun toplum olarak gösteriyordu. Kırsal temele dayalı bu dünyanın hareketsiz korumacılığı, büyük mülk sahiplerinin, soyluların ve manastır ruhbanlarının gücünü kutsuyordu. Burjuvaziyi ve köylülüğü kendi çevresi içinde tutuyordu ve bunlar içerisinden en avantajlıları şanslı bir orta hallilikten yararlanıyordu. Entelektüel bir kaygıya değil (Spinoza ve Leibniz'in karşısına çıkarılacak hiçbir ad yoktur), esasen plastik bir uygarlığa uygun olarak, hem görkemli hem aşina saray, manastır, adak kiliseleri yapımı içinde başarılı görülebilecek dekoratif bir stil kendini göstermişti.

Gerçekten de, yaklaşık kırk yıl boyunca önemli mimar, heykeltıraş ve ressamların ortaya çıktığı bir dönem görülür. İtalyanlar yerlerini koruyorlardı (mimar Aliprandi, Santini), ama İtalya'daki atölyelerde yetişmiş imparatorluk tebaasının sayısı da artıyordu. Mimarlar arasında üç önemli isim sayılabilir: Jean-Bernard Fischer von Erlach (1656-1723), Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745), Jakob Prendtauer (1658-1726). Yarım yüzyıl önce Roma'da Bernini ile Borromini arasında mevcut rekabet, bu ikisi arasında, Avusturya ülkelerinde yeniden baş gösterdi. Carlo Fontana'nın atölyesini tanımış olan Fischer

von Erlach daha fazla güç, daha geniş bir uluslararası kültür sahibiydi, ama Guarini'nin hayranı ve Roma barokuna aşina biri olan Hildebrandt, incelikli dehası içinde daha fazla yenilik ve zarafet sahibiydi. Yüzyılın sonunda I. Leopold dönemin en büyük dekoratörünü başşehrine çağırdı: P. Pozzo Roma'daki Aziz Ignatius kubbesinin ve Gesù'daki sunakların muhteşem kompozisyonunun yaratıcısıydı. P. Pozzo Viyana'daki Üniversite Kilisesi'nin içini yapmacık bir kubbeyle ve şapellerin mermer anakapılarıyla dönüştürdü; Rosau'daki Liechtenstein prenslerinin yazlık sarayını dekore etti. Göz boyayıcı ve yanıltıcı sanatı dekoratif bir geleneğin kökeninde yatmaktadır. Kilisclcrin kubbcsindeki, şato ve manastırların onur salonlarının tavanındaki sayısız güzel kompozisyonu ona borçluyuz.

Heykel atölyelerinin sayısı artar. Bohemya'dakiler özellikle faal durumdadır. Slovak heykeltıraşlar olan Brokofflar, Tirollü Mathias Braun, Prag'daki Charles köprüsüne, Bernini heykelciliğinin esininin yeniden ortaya çıktığı muhteşem ve hareketli grupları katarlar.

Bu yoğun ve muhteşem üretim için imparatorluk barokundan söz edilir. Fischer von Erlach, Hofburg'un yeniden yapımına girişir (oğlunun tamamladığı hayranlık verici kütüphane olan şansölyeliğin kanadı ve on dokuzuncu yüzyıl mimarlarının pastişin zayıflığına rağmen gerçekleştirdikleri projeler). Schönbrunn için büyük bir saray hayal ettiyse de bunu gerçek bir şato projesine taşımak zorunda kaldı. Prens Eugen'in kışlık sarayını, yontusütunlarla desteklenen muhteşem merdiveniyle birlikte tasarladı. Dinsel mimaride, Salzburg'da on beş yıl boyunca Borromini'den esinlenen kiliseler (Trinite, Kollegienkirche) yaptıktan

sonra, İmparator VI. Charles'ın talebi üzerine Viyana'da Karlstirche'yi yarattı. Burada çok çeşitli anılar hem gösterişli hem zarif, orijinal bir bütün içinde kaynaşırlar. Elips şeklinde olan kilisenin ana sahını, ilave bir yapıya bırakılmış olan gerçek bir mabede açılır. Salute'de de böyledir; buradaki dış anakapılar yan şapellere denk düşer. Fasat, minör bir tarzda, Roma'daki San Pietro'nun sütunlu içavlusunu ve kemerlerini kullanır; buna, Antonius ile Traianus'un karşılığı olarak iki sütun ekler. Oval bir kubbe, görkemli boyutlardaki anıtı kaplar.

Hildebrandt'ın Peterskirche'deki (Viyana) sivil eserlerinde (Daun-Kinsky), Prens Eugen için yaptırdığı yazlık sarayda da aynı ölçüde yenilik vardır: Hayranlık verici köşküyle, konakların *ve loggie*'nin incelikli bir zarafetle düzenlenişi.

Prandtauer Melk'te, Tuna'ya hakim bir yükseltinin üzerinde bir manastır yükseltir. Bu belki de Avusturya'nın en güzel manastırıdır.[4] Kiliseye bakan sekiler ve köşkler ile kilisenin kendisi, kabaralı iki kulesi ve geniş kubbesiyle birlikte, muhteşem bir etki yaratır ve kusursuz bir zarafettedir. Barok kiliseler bakımından zengin olan Prag'ta, mimar Baba (Christophe) ile oğul (Kilian-Ignace) Dientzenhoffer, tepenin yamacına, görkemli ve hafif Saint-Nicolas de Malá Strana Kilisesi'ni, içe doğru çukurlaştırılmış fasadı ve kubbeyi tutan yüksek kasnağın soylu uyumuyla ve bir pence-

4) Kilisenin sahını teatral mimarinin zaferini belirtir: sahına bakan locaların bolluğu sahını bir temsil yeri yapar.

Bir tarım uygarlığının güçlü feodal birimleri ve hac merkezi olan bu manastırların görkemliliği üzerinde durmak gerekir.

reli çan kulesiyle birlikte yerleştirmişlerdir (1703-1752). Daima görkemli bir perspektif duyusu, kırsal ya da kentsel manzaraya eşlik eden bir kompozisyon anıt etkisi uyandırır (Fischer von Erlach Viyana'daki kışlık sarayın ve Prag'daki Clam-Gallas Sarayı'nın önünde yerler açmaya çalışıyordu ancak her iki durumda da eseri tamamlanmadan kalmıştır).

Borromini'nin esinine geri dönüşten söz edilmiştir. İtalyan barokuyla –hem Bernini, hem de Borromini ve Guarini– bağlantı kesindir. Ama yorum yenidir. Bütünün özgünlüğü Roma ve İtalya'dakinden farklı bir barok ortaya çıkartır. Mimarların kulelere bir yer vermedeki ısrarı fasatlarda dikeyliğe ve gotik atılıma yöneltir. Oklar şişkinliklerin ve fenerlerin düzenlenmesiyle sonuçlanır. Kulelerle kubbenin birlikteliği sonsuz sayıda çeşitliliğe imkân tanır: kimi zaman kuleler Navona meydanındaki Sant'Agnese gibi kubbenin uzağına yerleştirilmiştir, kimi zaman ise Viyana'daki Peterskirche'de olduğu gibi (Hildebrandt, 1702-1708) görkemli dikey ve küre motiflerle birlikte, kubbenin hemen bitişiğindedirler. O zamandan beri Bohemya, Moravya ve Polonya'da sık sık kullanılan yeni uzam yorumu buradan kaynaklanır. Özellikle, ister dışarıda olsun ister kilisenin içinde, benimsenen tarz kendini, kontrast etkilerinde, şişkin girişlerin (1696 yılında, Salzburg'da Fischer von Erlach'ın Kollegienkirche'si) ya da çokgen biçimindeki oyun ve karşı-oyunlarının kütlesel hareketiyle, içbükey ve dışbükey uzamlarla, diyagonal olarak yerleştirilmiş kule ve dayanaklarla, çukur biçimli şapellerle, bütün gövdenin hareket ettiği yanılgısı yaratan kıvrımlı kornişlerle gösterir. Böylece aşırı sonuçlara vardırılan, geniş boyutlu anıtlar içinde, İtalyan barokunun daha kısıtlı eserler için kullan-

dığı ustalıklı etkiler görülür:[5] Henüz asla erişilmemiş bir esneklik ve hareketlilik, kütlelerle ve hacimlerle oynayan bir ustalık. Sağ sütun ya da gövde sütun, yarımayak, yontusütun, nişler, yüksek kabartmalı heykeller ve kılıflı dar yontu; bütün bunlar neşeli bir dansın içine sürüklenmişe benzer. Mimarinin müzik haline geldiği söylenir: Sağlam duran şey geçici olanın akışkanlığını edinir. Bu uygarlıkta müziğin tuttuğu önem, mimari sanatı ve dekorasyonu yorumlamak için bile olsa unutulamaz. Tinsel bir konser oluşturur, orgların ezgisi (orgların doğrama kısmı on sekizinci yüzyıl boyunca muhteşem kompozisyonlar oluşturur), insan sesi, sanatın birçok ifadesi arasında uyum niyetini canlandırmak ve bu plastik uygarlığı karmaşıklığı içinde keşfetmek için bu kiliselerde gerçek niteliği ortaya çıkartır. Opera salonlarının görünümü üzerinde, bu ışıltı manzaranın dindışı hali üzerinde fazlasıyla durulmuştur – hem de Batı haksız yere eleştirilmiştir. Bunlar bir gerçekliği kapsar, özel bir duyarlılığa tanıklık ederler ve bunların tinselliğini reddetmek bunları anlamayı reddetmektir.

İki önemli gözlem: Barok uygarlık (on sekizinci yüzyılın ilk yarısında çok sayıda eser veren Macaristan'ın belli bir gecikmesiyle birlikte) Avusturya hanedanlığının bütün ülkelerine yayıldı ve burada anlayış ve zevkin nispi bir birliğini sağladı, ama yine de başka güçlerin karşı-ağırlığı nedeniyle çeşitli uluslarda ortak bir ruh uyandırmayı başaramadı. Alplerle Tuna arasındaki coğrafi alanda, hatta

5) Borromini ve Guarini mimari rokokonun kökeninde yer alırlarken iç dekorasyon Fransa'dan gelir (bkz. de Cotte, Boffrand, Meissonier).

Tuna'yı aşarak Main vadisine kadar uzanan alanda başka bir barok deneyim mevcuttur.

Sosyolojik açıdan düşünüldüğünde, senyörlük sistemiyle ve toprak mülkiyetinden gelirlerle ilişki halindedir; burada, angarya kârından ziyade rantlar ve vergiler görülür. Büyük manastırların rahipleri, Benediktenler, Prémontré tarikatından olanlar ve Cîteaux Manastırı'na mensup olanlar o dönemde manastır ve kilise inşa imkânına sahiptiler. Kırsal nüfus haç yerlerini yeniden ünlendirmişti. Hanedanlık 1715'ten sonra Münih'e yeniden yerleştiğinde Bavyera Sarayı'nın yükselişini, müreffeh burjuva şehri olan Augsburg'un, Salzburg'un (piskoposluk ve üniversite) etkisini ve bazı piskoposların (Würzburg'da Schönbornlar) şatafat zevkini de dikkate almak gerekir.

Stil yönlendirmesinde başka faktörler de işin içine girer. İtalya'nın büyük modellerinin prestiji zayıflamadığı gibi, Fransa'nın ünü de zayıflamadı. Ama en önemlisi, Alplerdeki küçük Akdeniz olan Constance Gölü etrafında vadileri aşarak İtalya'dan gelen yalancımermer işçilerinin ve kiliseleri için özel bir destek-duvar tarzı, yani sahını destekleyen iç payandalar kullanan Vorarlberg duvarcılarının buluşması oldu. Diğer sanatçı-zanaatçılar, Wessobrunn'dakiler, boyalı yalancımermerlerinin zarif yapısıyla, incelikli ve hareketli heykelleriyle ünlenmişlerdi ve İtalyanların yerini aldılar.

Son olarak da Augsburg'un kitapçı-yayıncıları, karmaşık desenli ve görkemli gözüken gerçek ya da hayali sarayların sergilendiği gravürleri dağıtıyorlardı; mimarların ve dekoratörlerin hayalgücü bundan esinlenmişti ve onların etkileri Germen dünyasının ötesine yansımıştı.

Böylelikle, bu huzurlu bölgelerde 1700-1760 arasında kilise yapımları çoğaldı. Geleneksel barok egemen üslubunu Tuna üzerindeki Obermarchtal sunaklarına ve Suab'daki Weingarten'e taşıdı, ama birincinin iki kulesi ve ikincinin yine iki kule arasındaki şişkin girişi, İsviçre'deki Einsiedeln Kilisesi'yle akrabalıklarına ve iki ustanın müdahalesine kanıttır: Thumb, Moosburger.

Johann-Michel Fischer'in (1691-1766) kiliselerinde dekorasyon mimariyle sıkı sıkıya birleşerek gözkamaştırıcı beyazlıktaki ya da yumuşak renklerdeki bölgeler arasındaki uzamı ele geçirmeye ve yapıya, güçlü de olsa, bitki resimleriyle süslenmiş bir hafiflik görünümü vermeye çalışır. Başyapıt, 1748-1766 arasında inşa edilip dekore edilmiş Ottobeuren Manastırı'dır. Denge ve hareket, bolluk ve boşluk burada kusursuz bir uyum içinde uzlaşabilir.

Anıtsallık nedeniyle hâlâ baroktan mı söz etmemiz gerekir, yoksa zarafet arayışından dolayı rokoko mu dememiz gerekir? Kategorilerin ve dönemselleştirmelerin tehlikesi özellikle bu durumda hissedilir. Baroktan kaynaklanan ama bunun yükselmiş hali olmayan, başkalaşması hiç olmayan, yenilenmiş bir sanatı tanımlamak için, gayet tanımlı bir döneme ve bir topluma uyarlanmış bir stil, rokoko terimi, bağımsız bir anlam edinerek, doğru bir kullanım gibi gözükmektedir.

Hac kiliselerine bu hiç tereddütsüz uygulanabilmiştir: 1735-1745 arasında, biri mimar öteki ressam olan Zimmermann kardeşlerin yaptığı ve rokokonun dinsel bir duyguyu ifade edebilecek başka bir stil de olduğunu kanıtlayan Steinhausen ile Wies (Bavyera). Gizemleriyle kafa karıştırma iddiasını asla taşımayan bu mabetler-

de dindışı ya da dünyevi hiçbir şey yoktur, ama planın zarif sadeliği, sütunların nazik oyunu, dekorasyonun oymaları, neşeli ve güvenli bir huzur esinler. Benzer duygular Constance Gölü kıyısında da, Pierre Thumb'un eseri olan beyaz Birnau Kilisesi'nde de görülür. Burada, Feuchtmayr'ın ünlü bal yalayan melek figürü tanrısal sözün yumuşaklığını simgeler.

Asam kardeşlerin kiliselerindeki teatral etki daha güçlüdür: Münih'teki adak şapelleri,[6] Rohr Manastırı koro yerindeki Meryem Ana grubu ya da değirmi Weltenburg Kilisesi'nin ana sahını üzerinde Aziz Georg grubu.

Keza, mimar olmadan önce mühendis olan Balthazar Neumann (1687-1753), rokokonun en karakteristik eseri olan Vierzehnheiligen (Bavyera) Kilisesi'nde ustalık kadar maharet de göstermiştir. Burada, düz duvarlı bazilika şeklindeki bir dış cephe, gotik sanattaki kadar yüksek iki kuleli bir fasatla birliktedir ve içerde, inanılmaz sahının etrafında, merkezi bir plan etkisi uyandıran elips bir bileşim görülür. Würzburg konutu, on sekizinci yüzyılın en görkemli saraylarından biridir ve Fransız sanatının izlenimlerini değirmi yapılarla ve imparatorluk Viyana'sı tarzı kubbelerle birleştirirken özgünlüğüne de zarar vermez. Tiepolo ise merdivenin dekorasyonuna, o dönemde Venedik atölyelerinin ününü canlandıran aydınlık ve muhteşem bir sanatın kaynaklarını katar. Ama belki de rokonun incelenmesini ayrıca yapmak daha akla yatkın olur.

6) *I.e.* Saint-Jean-Népomucène'in fasadı kurgusal olarak sarkan kayalar üzerindedir ve burayı çevreleyen iki komşu evle bir bütün oluşturur.

En azından, Münih'teki Rezidans Tiyatrosu'nu ve Amalienburg av köşkünü belirtmek gerekir. François de Cuvilliés'nin (1695-1768) bu eserlerinde rokoko dekorun karakteristik öğeleri kolaylıkla fark edilir: Çerçevesi tırtıklı disimetrik süsleme, burmadal bezemelerin incelik kazanması, açık renklerin güçlendirdiği ayna etkileri ve bol aydınlatma. Freskolar alanında İtalya'nın etkisi önemliydi: P. Pozzo'nun yetkinleştirdiği barok perspektif, Giordano ya da Tiepolo tarzında, iç mekânların aydınlığıyla uyum içindeki berrak ve ışıklı göklerde bozulur. Örneğin Bavyera'da Jean-Baptiste Zimmermann, Matthäus Günther ve Jakob Zeiller; Avusturya'da Daniel Gran, Paul Troger ve özellikle Anton Maulpertsch (1724-1796).

Heykele gelince (genellikle çokrenklidir) İspanyol üretimiyle yakınlık kimi zaman cazip gelir (bkz. Wies baş sahınındaki İsa), ama kanlı ve sanrılı gerçekçilik, hareketi ve güleryüzlü coşkuyu tercih eden Tuna rokokosunun ruhuna yabancıdır. Sahınları süsleyen kutsal kişilerin sayısız heykeliyle birlikte, Bernini'ye olan borç aşikârdır. Belvedere'nin ya da Metten kütüphanesinin yontuheykelleri için de aynı şey söylenebilir. Belki de Mantova'daki Jules Romain'in devlerini de anmak gerekir: İtalyan barok tekniği Güney Almanya'nın dışavurumcu geleneğiyle kolaylıkla uyuşarak popüler nitelikte bir heykelcilik yaratır (bkz. Permoser, Ignaz Günther ya da E. Q. Asam).

SONUÇ

Bu eserin sınırları kuzey ülkelerinde barokun analizine kalkışmaya imkân tanımamaktadır: Bununla birlikte, bu konu, genel olarak kabul gören ve Kuzey Avrupa'nın baroka direniş gösterdiğini ileri süren görüşü doğrulamak için bile olsa, uzun bir incelemeyi hak eder.

Kuşkusuz barok Latin ülkeleriyle ve Akdeniz'le kıyaslanabilir bir gelişmeyi kuzeyde asla göstermedi. Bununla birlikte, en büyük barok ressamın anısı İspanyol Hollanda'sında görülür: Rubens ve, onun ikamet ettiği ve yaşadığı şehir olan Anvers. On yedinci yüzyıl barokunun en temsil edici kilise ve sarayları buradadır. Bu "Belçika", Roma inancına bağlılığıyla ve on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla dek Katolik ülkelerle –İspanya, İtalya, Avusturya– koruduğu bağlar nedeniyle kuşkusuz ayrı bir yerdedir. Yine de bu etkilerle, tür resmine ve doğanın sadık temsiline inatla bağlı bir zevkin ifadesi olan "Bourguignon" geleneği denge oluşturuyordu. Ayrıca, İspanyol Hollanda'sı söz konusu olduğunda, "barok" terimi genellikle kronolojik bir anlamda kullanılır ve on yedinci yüzyılın bütün sanat üretimini kapsar. Kuzeybatı Avrupa'nın bu toplumlarında ticari kaygılar, gerçekçi ve

burjuva anlayış egemen olmuş, entelektüel liberalizm, deneysel araştırmanın yaygınlaşmasıyla, özünde plastik baroka en zıt olan rasyonel uygarlığın atılımını teşvik etmiştir. Ama manyerizm de işin içine karışmış, İtalyan modeller tekrar ele alınarak yorumlanmıştır. Hollanda'da La Haye'deki Maurice de Nassau'nun sarayı, Hollandalı mimarlar tarafından 1633'te inşa edilmiş Palladio mimarisinin bir örneğidir.

Palladio stili İngiltere'de coşkuyla karşılanmıştır. Birinci Stuartlar döneminin en büyük mimarı Inigo Jones, bu stilin kararlı bir yandaşıydı. Whitehall Sarayı için bundan esinlenmişti. Sarayın ancak bir bölümü (Banqueting House) inşa edilmiştir. Ayrıca, Kraliçenin Greenwich'teki konutu, Londra'daki Queen's Chapel gibi oran ve düzen kaygısı bakımından daha küçük yapılarda da bundan esinlenmiştir. Bununla birlikte (gotik geleneklerin ve Tudor stilinin ısrarına rağmen), püriten zihniyetin gösterişli ve duyarlı bir sanatla uyumsuzluğundan dolayı, birinci Stuartlar döneminde saray ve aristokrasi İtalyan barokuna destek veriyordu. Kendi koleksiyonları için bu eserleri topluyorlardı –Van Dyck onların yanında yetişmişti–, sanatçıları çağırıyorlar, Rubens'e (Banqueting House'un tavanı) ve Bernini'ye siparişler veriyorlardı. Devrimin ötesinde, monarşinin geri dönüşü, 1666 yangınından sonra Londra'yı ve Saint-Paul Katedrali'ni yeniden inşa etme zorunluluğu barokun yeni atılımına uygun koşullardı. Örneği asla inkâr edilmemiş olan, kıta eserlerinin erbabı, kişisel olarak büyük bir yenilik yetisiyle donanmış, siparişlerin çeşitliliğiyle anlayışı gelişen Inigo Jones'un öğrencisi mimar Wren (1632-1723) şehirde, zarif ve eklektik bir

manyerizm içinde çok sayıda kilise yaptı ve buradan barok bir beğeni doğdu. Özellikle 1675'den 1713'e dek inşa edilen ve orijinal planı defalarca gözden geçirilen Saint-Paul Katedrali, içerde ve dışarda, uzam yorumuyla, sahınların düzenlenişindeki maharetle ve muhteşem kubbesinin etkisinin kulelerin etkisiyle karıştırılmasıyla baroka aittir. İngiltere'nin on sekizinci yüzyıl başında tanık olduğu başarı ve güç döneminde, Wren'in öğrencileri, Greenwich'te ve Blenheim'de Vanbrugh, Londra kiliselerinde Hawksmoor ve Seaton'da Delaval, son olarak da Gibbs, Roma barokuyla kıyaslanabilir bir maharetle klasik öğelere sahip bir gösteriş ve tezat stili benimsediler. Carlo Fontana'nın yakınında çalışmış olan Gibbs, Pietro da Cortona'nın stilini Sainte-Mary-le-Strand için bir arkaizm kararlılığıyla yeniden ele aldı. Greenwich'i dekore etmiş olan Thornhill özgün bir baroktur. Bununla birlikte, İngiltere'nin baroku benimsemesi, birçok başyapıtla ifade bulsa da, ikincil ve sınırlı kalır. Palladio tarzı klasisizm bir süre sonra otoritesine yeniden kavuştu. Papazlar (Campbell) onu Britanya ruhuna en uygun stil olarak kabul ediyorlardı.

Keza, kuzeydeki monarşilerde (Danimarka, İsveç) mimarların (Stockholm'da Tessin) ilgisi Fransız örneğine olduğu kadar Roma zevkine de yönelmişti. Ama bu ülkelerin toplumuna özgü eğilimlerin derin ifadesinden ziyade, öz olarak uluslararası bir saray stili söz konusudur.

Doğu Avrupa tarihçileri ve eleştirmenleri o yıllarda Slav barokuyla fazlasıyla meşgul oldular. Slav dünyasına özgü bir barok tarzı, barokun Slav bir esini mi vardı? Gerçekte, barok uygarlığa Slavların katkısı çok önemlidir. Barokun atılımına en uygun toplumsal, ekonomik ve

dinsel koşullar bu ülkelerin çoğunda görülür. Ama Çek, dolayısıyla Slav öğenin geniş ölçüde katıldığı Bohemya barokunun Tuna ülkelerinin genel düzenine bağlı olduğunu gördük. Polonya'nın durumu da budur. Büyük mülk sahibi, sivil ve dinsel bir aristokrasinin egemen olduğu, Karşı-Reform'un derin bir etki uyguladığı bu ülke (Kuzey İspanya), dinsel mimarisi için, manyerist ve barok İtalya'nın modellerini benimsedi. Kiliselerin stili (şişkin kule ve çan kuleleri) genellikle Avusturya ülkelerinin stiline komşudur. Ama yerli gelenek bilinçli ve güçlüydü. Polonyalılar *Sarmat* olmakla (bu kelime küçümseyici anlamda değildir) övünüyorlardı. Böylelikle edebiyatlarına olduğu gibi plastik sanat eserlerine de ulusal bir damga vuruyorlardı (Sarbiewski).

Polonyalılar ile Ruslar arasındaki on yedinci yüzyıl savaşları Polonya uygarlığının Rusya üzerinde etkide bulunmasını hiç engellemedi. Polonya'nın, Rusya'ya Batı Avrupa'nın mimari ve dekoratif stilini sokmak için aracı olarak hizmet ettiğine kuşku yoktur. Çünkü Rusya'da barok çoktur. Yetkili bir görüşe göre, barokun bu gelişimi, Rastrelli gibi İtalyan mimarların Saint-Petersburg'un yapımında çarın hizmetinde kullandıkları monarşik ve uluslararası sanata, Büyük Petro'nun girişimlerine bağlıdır. Ama şunu da söylemek gerekir ki, Büyük Petro'dan önce, Kargaşa Dönemi'ni izleyen çetin kalkınma sırasında, çok hoş, farklı özgünlük taşıyan bir Rus barokunun geliştiği bir dönem görülür. Ortodoks kilisede yüksek kabartma heykeli genel olarak yasaklayan dinsel farklılığa rağmen (bunun sonucunda heykelcilik dışlanır), barok mimari ve dekorasyonun çok sayıda unsuru Rusya'nın dinsel sanatına nüfuz

etmiştir. İkonostazlar arkalık görünümü almıştır. Kesintili alınlıklı girişler, bezeme kıvrımlar, geleneksel şişkin kubbelerin altındaki İtalyan tarzı fasatlar (Moskova'daki Saint-Nicolas-le-Thaumaturge ve Riazan'daki Dormition) ya da çadır biçimli çatıların yerini tutan kubbeler (Moskova yakınlarındaki Istra'da Diriliş manastırı), Rus kiliselerine Latin kiliseleriyle şaşırtıcı benzerlikler verdi.

Moskova bölgesinde, Narişkin boyarlarının mülklerinde, Batı'ya çok yakın ve elbette Batı'nın etkisi altındaki barok bir icat, dört dilimli bir yapının ve sekizgen köşklerin yükselen etkisiyle, tuğla duvarlar ile beyaz taştan kesme çerçeveler arasındaki karşıtlık oyunuyla, şaşırtıcı Fili kilisesine yol açtı (1693). Rus ruhunun İtalya ve Polonya örneklerini kendi amaçlarına uyarladığı bu sanata Narişkin baroku adı uygun düşer. On sekizinci yüzyıl başındaki Ukrayna kiliselerinin şaşırtıcı kompozisyonları için Mazeppa barokundan da söz edilmiştir. Gösterişlilik, hayalgücü, Latin dünyasının dekoratif temaları üzerinde serbestçe gelişir. Böylece bunlar, ritüel ve duyarlı Ortodoks dininin rakibi (yoksa, ayrı düştüğü kardeşi mi?) Roma kilisesinden daha az geliştirmediği şatafat ve olağandışılık zevkine cevap verirler. Slav baroku mu? Deyim doğru olamayacak kadar geneldir. Ama barok Slav deneyimler olduğuna kuşku yoktur.

*

* *

Barok üzerine bir incelemede sonuç, barokun yokoluş koşulları ve tarihi üzerine bir sorgulama olmalıdır.

Barok, dinsel değerleri dert edinmiş, belli bir dinsel duyarlılık tarzına sahip bir dönemin ifadesiyse, birçok ülkenin toplumunun hiyerarşik bir yapı sunduğu, tabanda kırsal, tepede aristokrat olduğu, politik düzenin monarşik kurumu şanla çevrelediği bir dönemin ifadesiyse, rasyonalist zihniyette bir burjuva sınıfın yükseldiği ve daha az hayalgücüne dayalı, daha deneysel bir genel felsefe kendini dayattığı ölçüde bunun anlam ve etkinlik yitirdiğini mi düşünmek gerekir?

Bu evrime kolay kolay itiraz edilemez. Orta Avrupa'da *Aufklärung* barok zihniyete ve zevke kesin bir saldırıdır; ve bu zihniyet ve zevkin daha rasyonel böyle bir ortamda asla tamamen gelişemediğini daha önce görmüştük. Ama, buna karşılık, barok uygarlığın gücü ve bunun peşinden getirdiği manevi alışkanlıklar yeni değerlerin önünde engel oluşturmuş ve başarısını geciktirmiştir. Burada her şey, ülkelere göre, bir tarih sorunudur.

Geriye başka sorular kalır: Barok (İngiltere, İtalya) bir klasisizm saldırısıyla engellenmiş midir? Kendisine bağlı bir stil olan rokokonun içinde yok mu olmuştur? Yoksa, Rönesans ile barok arasında, hem stil biçimi hem de uygarlığın evresi olan bir manyerizmin varlığının kabul edilmesi gibi, barok ile neo-klasisizm arasında da özerk ve ara bir dönem olarak rokokoyu kabul etmek mi gerekir? Bunlar incelenmekte olan sorunlardır. Burada kesin kanıtlara dayanmayan her çözüm erken olur.

Genel anlamda, rokoko zariftir, barok anlamlıdır. Roma rokokoyu pek tanımamıştır. Rokokoyu özellikle Borromini'ye bağlamak ihtiyatsızlık olur. Çünkü çok daha karmaşıktır: Rokokoda Fransız süslemecilerinin (Bérain)

ve rokay stilinin etkisi haklı olarak görülebilir. Özellikle Orta Avrupa'da hâlâ *barok manyerizm*[1] vardı. Bu, hem yöntemleri daha da geliştirmenin bir biçimidir, hem de onları abartarak kapsamını zayıflatmanın, kimi zaman da, daha fazla naiflik ve yumuşaklıkla, minör tarzda bir barok yaratmanın biçimidir.

Soruşturmayı sürdürerek, kuşkusuz ki rokokonun birçok yanını ayırt etmiş oluruz;[2] aynı şekilde bu araştırma, on altıncı yüzyılla on sekizinci yüzyıl arasında Avrupa uygarlığında barokun orijinal dünyasını tanımlamaya çalışırken, baroku kabul eden ülkelere özgü gelenek ve deneyimlere göre barokun almış olduğu çehreleri tanımaya da çalıştı.

Barok dönem eserlerin yorumunda uzmanlaşmış yeni bir müzisyen kuşağının gcncl kabul gördüğü bir döncmc daha fazla ilgi gösteren bu eserin bir diğer sınırı: Müzik ile barok sanat arasındaki bağlar.

1) Bu ifade özellikle isabetli gözükmektedir, çünkü barok yöntemlerin, oldukça farklı bir manevi ve entelektüel bağlam içinde kullanımını vurgulamaktadır. Örnek teşkil edecek özgün bir dinsel duygu Rohr'daki baş-sahının *Yükseliş*'inde ortaya çıksa bile, on yedinci yüzyılın trajik büyüklüğünden uzaktayızdır. Rokoko kesintiye uğramayan sürekliliktir, ama Aydınlanmacıların –ve alacakaranlığın değil ışığın– yüzyılına aittir. Mutluluk arayışı bütün bir uygarlığın kabul ettiği hedef olduğunda, akılcı olma iddiasındaki bir yüzyılın hayalgücünü yüceltmek ya da duyulara başvurarak tini yükseltmek kimi zaman imkânsızdır. Dinsel rokokonun belirgin muğlaklığı buradan kaynaklanır: Seçilmişlerin cennet ışığının anıştırılması mı, yoksa olağanüstünün aşırı rafineleşmesi mi?

2) Bkz. F. Kimball, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, Fransızca tercüme, Paris, 1949; R. Laufer, *Style rococo, style des "Lumières"*, Paris, J. Corti, 1963; P. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966.

Bir "barok müzik"in varolduğu şimdi gayet kabul gören bir olgudur; bu saptamanın iki temel sonucu vardır. Öncelikle, sanat tarihçilerinin önerdikleri geleneksel kronolojiyle müzikologların kronolojisini karşılaştırma zorunluluğu: o zaman görülür ki, "barok müzik" deyimi geniş bir dönemi kapsamaktadır, on yedinci yüzyıl başından on sekizinci yüzyıl ortasına dek, yani Monteverdi'den Bach'a, Haendel ve Rameau'ya dek ve hiç kuşkusuz *opera seria*'nın Mozartçı son coşkularına dek uzanmaktadır. Ardından, müzikal yazı tekniğiyle ilgili olduğu kadar bestecilerin geliştirdiği türlerle de ilgili olarak genel barok biçimlerle müzikal biçimler arasındaki ilişkiyi düşünmek elbette şarttır. Bu sonuncu yan açısından, operanın on yedinci yüzyılda Avrupa'da gelişimi kısa sürede birçok sorgulamanın kaynağı olan temel bir öğe olarak ortaya çıkar. Bu sorgulamalar, hem dramatik edebiyatın sürdürülmesiyle ilgilidir, hem de dekorasyon, perspektif kazanımlarının ya da *değişimin* –"makineler"in[3] yetkinleştirilmesiyle temsil edilebilir olan başkalaşım– sahne sanatlarına uzanmasıyla ilgilidir.

3) Bkz. Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque (1600-1750). De Monteverdi à Bach*, Paris, J.-C. Lattès, 1982; J.-A. Sadie (yay. haz.), *Guide de la musique baroque*, Paris, Fayard, 1995; F. Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières, XVe-XVIIe siècle*, c. I, Paris, Fayard, 1998.

KAYNAKÇA

Manierismo, Barocco, rococo (Convegno della Accademia dei Lincei, 1960), Roma, 1962, c. 359.
H. Wölflinn, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, 1952.
H. Wölflinn, *Renaissance et baroque*, Paris, 1967.
E. d'Ors, *Du baroque*, Paris, 1935, yeniden baskı 1968.
G. Bazin, *Classique, baroque et rococo*, Paris, 1965.
J. Vanuxem, L'art baroque, in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'art*, c. 3, Paris, 1965.
D. Souiller (yönetiminde), "La baroque en question(s)", *Revue Littératures classiques*, no 36, 1999 İlkbahar, Paris, H. Champion.

1. SANAT TARİHLERİ VE SENTEZLER

G. C. Argan, *L'Europe des capitales (1600-1700)*, Cenevre, 1964.
G. Bazin, *Destins du baroque*, Paris, 1970.
G. Bazin, *Les Palais de la foi*, 2 cilt, 1981.
Y. Bottineau, *L'art baroque*, Paris, 1986.
G. Cattaui, *Baroque et rococo*, Paris, 1973.
P. Charpentrat, *Baroque. Italie, Europe centrale*, Freiburg, 1963.

P. Charpentrat, *L'art baroque*, Paris, 1967.
P. Choné (yönetiminde), *L'âge d'or nocturne*, Paris, Gallimard, coll. "Art et artistes", 2001.
A. Gruber (yönetiminde), *L'art décoratif en Europe. Classique et baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992.
E. Hubala (edit.), *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Propylaën Kunstgeschichte, 9), Berlin, 1970.
H. Keller (edit.), *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (Propylaën Kunstgeschichte, 10), Berlin, 1971.
É. Mâle, *L'art religieux du XVIIe siècle* (yeni baskı), Paris, 1984.
H. A. Millon (yönetiminde), *Triomphes du baroque. L'architecture en europe*, 1600-1750, Marsilya sergi kataloğu, Paris, Hazan, 1999.
B. Nicolson, *The Followers of Caravaggio*, Oxford, 1979.
D. Souiller, *La littérature baroque en europe*, Paris, 1988.
R. Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals (1450-1650)*, Londra, 1984.
A. Tapié (yönetiminde), *Les vanités dans la peintures au XVIIe siècle*, sergi kataloğu, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990.
V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme* (yeni baskı), Paris, 1980.
J. Vanuxem, Du baroque romain afu rococo germanique, in *L'art et l'homme*, hazılayan R. Huyghe, Paris, 1961.
R. Wittkower ve I. Jaffé, *Baroque Art: The Jesuits Contribution*, New York, 1972.

2. İTALYA

G. C. Argan, *Architectura barocca in Italia*, Milano, 1957.
A. Blunt, *La théorie des arts en Italie* (yeni baskı), G. Montfort, 1986.
C. Brandi, *La prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Bari, 1970.
A. Chastel, *L'art italien*, Paris, 1982.

J. Lees-Milne, *baroque in Italy*, Londra, 1959.
P. Portoghesi, *Roma Barrocca*, Bari, 1973.
E. Waterhouse, *Italian baroque Painting*, Londra, 1962.
R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy (1600-1750)*, Harmondsworth, 1. baskı, 1958.
H. Hibbard, *Le Bernin*, Paris, 1984.
R. Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford, 1981.

3. İSPANYA VE AMERİKA

Y. Bottineau, *Baroque ibérique*, Freiburg, 1969.
P. Guinard, *Les peintres espagnols*, Paris, 1967.
G. Kubler ve M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions (1500-1800)*, Harmondsworth, 1. baskı, 1959.
G. Pillement, *La sculpture baroque espagnole*, Paris, 1945.
A. Rodriguez Guiterrez de Ceballos, *Los Churriguera*, Madrid, 1971.
H. ve A. Stierlin, *Baroques d'Espagne et du Portugal*, Paris, Imprimerie nationale, 1994.
P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, 2 cilt, New York, 1967.

4. FRANSA

A. Blunt, *Art and Architecture in France (1500-1700)*, Harmondsworth, 1. baskı, 1953; Fransızca tercüme, Paris, Macula, 1983.
A. Châtelet ve J. Thuillier, *La peinture française de Fouquet à Poussin*, Cenevre, 1963.
Ph. Minguet, *France baroque*, Paris, Hazan, 1988.

M.-C. Moine, *Les fêtes à la Cour du Roi-Soleil*, Paris, 1985.
J.-M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la francaise, XVIe-XVIIe siècles*, Paris, 1982.
J. Thuillier ve J. Montagu, *Charles Le Brun*, Versailles, 1963 (sergi kataloğu).

5. FLANDRES, HOLLANDA, İNGİLTERE

F. Baudouin, *Rubens et son siècle*, Anvers, 1972.
K. Downes, *English Baroque Architecture*, Londra, 1966.
H. Gerson ve E. H. Ter Kuile, *Art and Architecture in Belgium (1600-1800)*, Harmondsworth, 1. baskı, 1977.
J. Landwehr, *Splendid Ceremonies. Entries and Royal Funeral in the Low Countries (1515-1791)*, Leyden, 1971.
J. Rosenberg, S. Slive ve E. H. Ter Kuile, *Dutch Art and Architecture (1600-1800)*, Harmondsworth, 1977.
M. Westermann, *Le Siècle d'or en Hollande*, Paris, Flammarion, coll. "Tout l'Art. Contexte", 1996.
J. Summerson, *Architecture in Britain (1530-1830)*, Harmondsworth, 1983.
M. Whinney ve O. Millar, *English art (1625-1714)*, Londra, 1964.

6. ORTA AVRUPA

O. Blazicek, *L'art baroque en Bohême*, Prag, 1968.
T. DaCosta Kaufman, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Londra, 1995.
O. Eberle, *Barok in der Schweiz*, Einsiedeln, 1930.
E. Hempel, *Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth, 1. baskı, 1965.

N. Lieb ve F. Dieth, *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, Münih-Zürih, 1960.

N. Lieb, *Barokkirchen zwischen Donau und Alpen*, Münih, 1969.

J. Neumann, *Cesky Barok*, Prag, 1969.

N. Powell, *From Baroque to Rococco: An Introduction to austrian and German Architecture (1580-1790)*, Londra, 1959.

H. Sedlmayr, *J. B. Fischer von Erlach*, Viyana, 1976.

M. von Freeden, *Balthasar Neumann, Leben und Werk*, Münih-Berlin, 1953.

B. Grimschitz, *J. L. von Hildebrandt*, Viyana-Münih, 1959.

H. Hantsch, *J. Prandtauer*, Viyana, 1926.

Barok

VICTOR-LUCIEN TAPIÉ

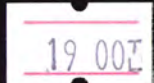
Türkçesi: IŞIK ERGÜDEN

BAROK, TEMEL OLARAK, FLORANSA ÇIKIŞLI RÖNESANS KAVRAYIŞIYLA ROMA RÖNESANSI'NIN KURDUĞU DENGENİN KOPUŞUNU TEMSİL EDER. TİNSEL YÜCELİK, EVRENSEL BİLİNCE DÖNÜK BİR ATILIM, İNSAN TUTKULARIYLA DOĞANIN ZENGİNLİKLERİ ARASINDA SAĞLANAN PLATONCU UZLAŞMA GİBİ KAVRAMLARIN ÇÖZÜLDÜĞÜ GÖRÜLÜR BU DÖNEMDE. DOLAYISIYLA, ONALTINCI YÜZYIL SANATI MODERN DÜNYA İÇİN BİR GEÇİŞ DÖNEMİ OLARAK DEĞERLENDİRİLİR. BU DÖNEME HAS TARİHSEL KOŞULLARI VE FARKLI ÜLKELERDE YAŞANAN FARKLI ESTETİK DENEYİMLERİ İRDELEYEN BU ÇALIŞMA, DÖNEMİ TÜM ÖNCÜLLERİ VE YARATTIĞI DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİ İÇERİSİNDE ÇÖZÜMLÜYOR.

Kültür Kitaplığı: 105; Sanat: 13







D